cahiers du CINEMA

Jean Renoir
Arthur Penn
René Allio



numéro 196. décembre 1967



« ... plus l'émotion a été forte,
plus l'abstraction peut être hardie.
Telles sont, je le crois, nos abstractions
à la française *dont usent exclusivement nos artistes majeurs ;*
deux ou trois seulement par siècle. » — Francis Ponge.


CINEMA

N° 196 DECEMBRE 1967


Warren Beatty et Faye Dunaway dans « Bonnie and Clyde » de Arthur Penn.


Geoffrey Kendall [illegible]e « Shakespeare-[illegible]lah » de James Ivory.

CAHIERS DU CINEMA. Revue mensuelle du Cinéma. Administration-Publicité : 63, av. des Champs-Elysées, Paris-8e - Tél. : 359-01-79. Rédaction : 65, av. des Champs-Elysées, Paris-8e - Tél. : 359-01-79

Billet

Vers l'impertinence

par Jean Narboni

C'est chose souvent dite — et à juste raison — que le cinéma échappe difficilement à sa vocation réaliste puisque l'image cinématographique « colle » parfaitement à son objet. Ce défaut d'arbitraire des signes qui le constituent, ce pouvoir de duplication du monde, cette ressemblance, motivation ou — selon le mot des linguistes — pertinence, on y a vu, le plus souvent, son privilège majeur. Or, à considérer la lecture, encombrée de références au « monde », qu'en peuvent pratiquer les plus exigeants déchiffreurs en d'autres domaines, ne convient-il pas de s'aviser que les pouvoirs du cinéma se retournent aujourd'hui contre lui ? La peinture s'étant vue débarrassée du souci de ressemblance par la photographie, n'est-ce point au cinéma lui-même qu'il revient aujourd'hui de contester sa trop fameuse pertinence ? Tel lucide théoricien du roman s'étonne, non sans légitime irritation, qu'il faille répéter, après quelques siècles de littérature, qu'on ne se couche pas dans le mot *lit,* mais combien s'évertuent, de plus en plus, à grimper au plan *arbre ?*

Pareil ordre de préoccupations n'est certes pas nouveau. Ecoles et auteurs se sont efforcés, tout au long du cinéma, à contester la sujétion de l'image à la chose montrée, à la soustraire au trop présent référent. Evoquons d'abord, et pour mémoire, les esthétismes qui s'y épuisèrent sans grandeur ni postérité. Plus cohérents, divers expressionnismes échouèrent également en ce que — ne trouvant le plus souvent de solutions que plastiques —, ils proposaient la *vision* d'un réel déformé, soumis à toutes distorsions optiques, non une *lecture* nouvelle (1). Eisenstein seul, élaborant un espace et un temps rigoureusement et uniquement filmiques, constitua son œuvre en modèle et simulacre parfait du monde.

Sa descendance se laisse aujourd'hui percevoir, en des films qu'apparemment rien ne rapproche, sinon une ordonnance des structures, une rigueur de la narration, un jeu réglé des parties, un ajustement des constituants filmiques tels que — l'écart se voyant marqué au maximum entre l'image et la chose, le signifiant et le signifié — tout essai de lecture à travers le film, ou en un point limité de son déroulement, échoue à chercher des repères hors de lui. Nous voulons parler, parmi quelques autres, de *Belle de Jour,* où nous sont contés les avatars d'un objet formel pris entre deux lignes du récit, *La Chinoise,* cette *écriture d'un spectacle* imposant son temps et son espace propres (que dire des événements qui s'y déroulent, sinon qu'ils durent... une heure et demie) et *Persona,* souffrance d'une narration renvoyant à sa propre logique, auto-dévoration d'un film (2).

Constituant le film en objet autonome et irréductible, ces exemples ne manqueront pas de susciter maintes tentatives frivoles. Un vieux mythe — celui du cinéma total — n'a jamais prétendu à rien d'autre qu'ériger le film en structure absolue ne devant de compte qu'à elle-même, pour s'autoriser tous excès et arbitraires. Est-il besoin de dire que la cohérence et la *validité,* seuls critères de fonctionnement et d'efficacité en la matière, feront (ont toujours fait) défaut à ces tentatives ? Une chose est de brouiller un sens, une autre de le tuer à petit feu (3). Par la réflexion dont ils témoignent sur les moyens propres du cinéma, les films dont nous avons parlé ou que nous souhaitons ne peuvent que récupérer au passage, les intégrant à leur substance (au lieu de les reproduire), et pour en témoigner, sol du vécu et combats du monde. Que la référence à Eisenstein et, en cette fin de texte, à *Nicht Versöhnt,* suffise à les laver du soupçon de gratuité. — J.N.

(1) Il ne fait pas de doute qu'aujourd'hui la lecture qu'on peut faire d'un film relève — en partie du moins —, de la responsabilité de l'auteur, et qu'une telle préoccupation doit se trouver au principe même du film, auquel se trouve déléguée la tâche de permettre — et surtout d'interdire — telle ou telle interprétation. Les films aujourd'hui ne souffrent pas d'un manque de compréhension (bien au contraire), mais d'un défaut de lecture (et d'écoute).

(2) Puisque la notion de trou dans la narration, de manque ou de lacune du récit est à la base même de *Persona,* la brûlure de la pellicule en son milieu, loin de symboliser assez lourdement le déchirement des personnages, n'est-elle pas elle-même illustrée, de façon en quelque sorte métaphorique, par les événements et la fiction que rapporte le film ?

(3) Nous faisons allusion à une grande partie des « essais » et travaux expérimentaux, européens ou new yorkais. A l'opposé, la technique de Mac Laren porte, à un terme exemplaire, mais à un terme tout de même, un cinéma débarrassé au maximum d'un référent extérieur au film. Celui que nous tentons d'évoquer s'écarte radicalement, il va sans dire, de ces deux types d'option.

le cahier des lecteurs

Rectificatifs de marque

Deux de nos auteurs préférés et dont on sait que les chemins se sont croisés, puisqu'il s'agit de Jean Renoir et de James Ivory ont été trahis par les transcriptions que nous avons faites de leurs propos. Qu'ils trouvent ici toutes nos excuses.

« L'entretien entre M. Delahaye et moi-même (n° 189, p. 57) contient un certain nombre d'erreurs dues, il me semble, à une traduction incorrecte des propos recueillis au magnétophone. La personne chargée de la transcription a mal entendu ce que j'ai dit et pour le mot « mordre » (bite) a probablement entendu le mot « acheter » (buy), ce qui donne un tout autre sens aux propos de Jean Renoir, tenus lors de la visite que je lui rendis à sa classe de mise en scène, à l'Université de Californie, Renoir aurait soi-disant dit, et je cite : « ... Quand vous mangez des mangues... vous avez toute la saveur de l'Inde, exactement comme, lorsque vous achetez un Renoir avec des pommes, ou même des pommes de certains autres artistes, vous achetez en quelque sorte toute la douceur et la fermeté française... ». Ce qui est très différent de ce que Renoir avait véritablement dit ; c'est bien moins caractéristique de Renoir. Il n'a jamais parlé des tableaux de son père (ni d'aucun autre tableau). Après avoir fait allusion à la mangue, il avait ajouté : « ... exactement comme lorsque vous *mordez* dans une pomme rouge de Normandie vous y goûtez toute la saveur et la richesse de la France ». — James Ivory.

Et c'est avec l'extrême courtoisie qu'on lui connaît et dont nous le remercions que Jean Renoir écrit à Axel Madsen :

« Je viens de lire le très aimable compte rendu de notre conversation à Beverly Hills publié dans le Petit Journal du Cinéma (*Cahiers*, juin 1967) et vous remercie de votre commentaire amical. Je relève néanmoins dans la transcription que vous avez faite de mes propos quelques petites erreurs que je me permets de vous signaler. Elles sont dues probablement à ma manie de mal préciser mes opinions. D'abord, je n'ai pas de petite fille de douze ans ; elle n'a que six ans. Ensuite, le film de l'étudiant de UCLA dont je vous ai parlé n'attaque pas la religion. Il peut étonner quelques esprits conformistes mais ne met en cause aucune discipline.

Je ne pense pas du tout que Orson Welles ait mal vieilli. J'ai peut-être voulu dire qu'on ne lui faisait pas la place qu'il mérite. Mon admiration pour cet auteur est sincère, ainsi que pour Leo McCarey que je considère comme l'un des maîtres d'un certain cinéma léger américain dont le film « Ruggles of Red Gap » est la parfaite expression.

Je n'ai pas très bien compris le sens de *films fauchés* appliqué à mes films *Le Testament du Dr. Cordelier* et *Le Caporal épinglé*. J'ai dû l'employer pour souligner quelqu'autre idée.

Il est probable que le jour de cette interview je n'étais pas dans les dispositions nécessaires pour vous donner des réponses précises. Mes explications concernant *Le Testament du Dr. Cordelier* et *Le Caporal épinglé* me semblent à la lecture assez erronées. Je n'accuse que moi-même des imperfections de cet entretien et espère qu'à une autre occasion je pourrai vous apporter une coopération plus valable. Bien à vous. » — Jean Renoir.

Le coin des « vautours »...

La publication d'un post-scriptum au dernier entretien que nous a accordé H. Hawks (Cahiers n° 192) *nous a valu de nombreuses et longues lettres de lecteurs consternés ou ravis, dont voici quelques extraits.*

M. Serceau (Le Mans) : « Je me permets de répondre à une mise au point que vous avez cru devoir faire à la suite de votre entretien avec Howard Hawks. Je ne critiquerai pas cette seule idée bien qu'elle le soit. L'attitude de Hawks sur la guerre (et c'est là un bien grand mot en fonction de ce qui a été dit)... » *assez grand en effet, mais il semble bien qu'il convienne* « ...n'est pas forcément scandaleuse ; certains pourraient même la qualifier de « saine ». *Certains, c'est juste, et il s'agissait justement de rappeler que le nommé Johnson et son « War Department » dont Hawks attendait le blanc-seing en étaient. Quant à votre épithète, mettons-nous bien d'accord : nous ne voyons là aucun scandale mais plus simplement et comme votre journal vous l'apprendra quotidiennement : un crime.* « En tout cas, lors d'un récent conflit, ce n'est certainement pas la mauvaise conscience qui animait, au départ, certains des combattants et qui les aurait encore animés si d'aventure ils avaient gagné. Laissons cela. (...) » *Eh bien soit, M. Serceau, laissons cela.*

M. Rosier (Le Mans) :

Je vois bien ce qui dans les propos de l'auteur d'*El Dorado* peut vous gêner : « Je ne pense pas qu'il y ait du cinéma nouveau », et évidemment les propos sur la guerre du Viet-nam, le scandale étant sans doute pour vous que Hawks n'éprouve pas le besoin de justifier, tant l'intervention américaine en Extrême-Orient que, surtout, l'intérêt qu'il y porte. Mais ces propos sont-ils très différents de ceux tenus en 62 par Vidor dans vos colonnes ? (...) »

Les propos auxquels vous faites allusion, sont évidemment différents de ceux de Hawks (quoique profondément analogues, c'était là le thème de notre P.S.) à bien des égards, dont celui-ci : ils ne soutiennent pas effectivement *le génocide.*

... Et celui des « colombes »

Mme Deudon (Paris) : « Je me suis décidée, incitée par le bel article de Comolli à voir *El Dorado*. Et ce malgré l'interview de Hawks pas très prometteuse d'un quatre étoiles (et dont le projet d'une œuvre sur le Viet-nam m'avait mise à cran et sur mes gardes). (...) »

M. Charmetant (Lyon) : « L'interview de H. Hawks est formidable. Bravo pour celui qui a rédigé la note suivant l'article et qui concerne le Viet-nam : en quelques lignes l'auteur a vu exactement le génie propre (*ingenium*) du cinéma américain. (...) D'autre part, à quand une semaine des *Cahiers* à Lyon ? (...) « Ce n'est pas d'espérer qui est beau, c'est de savoir qu'on en a pour toujours ». A Claudel le mot de la fin ».

Tel Quel

Quittons un instant notre courrier proprement dit pour répondre sur le même thème à d'autres lecteurs.

Avec un manque de rigueur surprenant Tel Quel *pose dans son numéro 31 aux* Cahiers du Cinéma *une question qui concerne Noël Burch (d'ailleurs auteur d'une traduction pour* Tel Quel *et susceptible donc de dialoguer de vive voix avec Marcelin Pleynet). Il ne nous viendrait pas à l'idée de poser à* Tel Quel *une question suscitée par* Burroughs, Deguy, Derrida *ou* Ponge. *Mais voyons plutôt la question qui est double* : « Faut-il entendre par là (*une phrase de Burch extraite de notre n° 193, p. 27, haut de la troisième colonne*) que les *Cahiers du Cinéma* approuvant la forme du discours de Fuller en approuvent le message ? Ou faut-il comprendre qu'ils font une distinction radicale entre fond et forme ? » *Précisons donc (si tant est que je puisse dire nous) que, nous gardant bien de distinguer fond et forme, nous n'approuvons ni la forme, ni le message du discours en question de Fuller et qu'il ne nous semble pas que tel fut le dessein de Burch qui cherchait plutôt à expliquer le fonctionnement d'un objet filmique dont il est le co-auteur et dont le discours (forme et message) de Fuller n'est qu'une des composantes.*

Noël : le Messie

M. Portvert (Canadien français de passage à Paris) dont l'opinion recoupe celle de M. Lecomte (Paris) :

« Depuis que je m'intéresse au cinématographe, j'attends Noël Burch ; il est en effet le premier et le seul à considérer le septième art d'une manière aussi saine, aussi vraie (bien que purement *théorique*). (...) Ainsi, qu'il continue, surtout, qu'il continue ! Il est l'unique théoricien de cinéma. Alors qu'il écrive, qu'il pense, qu'il fasse des films (*Noviciat* est, paraît-il, tout à fait remarquable), qu'il parle ! ». — *Jacques BONTEMPS.*

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS ● Inutile de se déranger ★ à voir à la rigueur ★★ à voir ★★★ à voir absolument ★★★★ chef-d'œuvre

	Michel Aubriant (Candide)	Jean de Baroncelli (Le Monde)	Robert Benayoun (Positif)	Jacques Bontemps (Cahiers)	Michel Capdenac (Les Lettres françaises)	Jean Collet (Télérama)	Michel Delahaye (Cahiers)	Jean-André Fieschi (Cahiers)	Jean-Pierre Léonardini (L'Humanité)	Jean Narboni (Cahiers)
Le Premier Maitre (A. Mikhailov-Kontchalovsky)	★★	★★	★★★	★★★★	★★★	★★★	★★	★★★	★★★★	★★★
Le Dieu noir et le diable blond (Glauber Rocha)	★	★★★	★★★★	★★	★★★	★★★★	★★★	★★	★★★★	★★
Le Samouraï (Jean-Pierre Melville)	★★★★	★★★	★★★	●	★★★		●	●	★★	●
Trois jours et un enfant (Uri Zohar)	★	★	★★		★		★★★	★★	●	★★
Le Groupe (Sidney Lumet)	●	●	●	●	★		★★★	★★★	★★★	★★★
The Flim Flam Man (Irvin Kershner)	★	★	★★		★★		★	★	★★	★
Elvira Madigan (Bo Widerberg)	★	★	★★★	●	★★		★★	★	●	●
Le Mur (Serge Roullet)	★	★★	★		★★★	★	●	●	★★	●
J'ai même rencontré des Tziganes... (A. Petrovic)	★★★	★★	★	★	★★	●	●	●	★	★
La Nuit de l'épouvante (Michaël Hamilton)								★		★
La Caravane de feu (Burt Kennedy)	★★		★		★★	●	★	●	★	●
La Route de Corinthe (Claude Chabrol)	●			●	●	★	★★	●	★★★	★
Indomptable Angélique (Bernard Borderie)	●		★					★	●	★★
L'Etranger (Luchino Visconti)	●	★	★★	●	★	★	★	●	★★	●
Oscar (Edouard Molinaro)	★	★	★	●	●			●	●	●
La Révolution d'Octobre (Frédéric Rossif)	★	★	●		★	●	●	●	★	●
Les Daleks envahissent la Terre (G. Flemyng)	★		★		●			●		●
Pour des fusils perdus (Pierre Delanjeac)				●					★	●
Le Pistolero de la Rivière Rouge (R. Thorpe)	★		●					●		●
Superargo contre Diabolikus (Nick Nostro)	●				●			●		★
Sept fois femme (Vittorio de Sica)	●	●	●		●	●	●	●	●	★
Cow-boys dans la brousse (Andrew Marton)			●							●
Les Arnaud (Léo Joannon)	●	●	●	●		●	●	●	●	●

N. B. — C'est à dessein que nous n'avons pas fait figurer au « Conseil » « 491 », de V. Sjöman, dont les scènes « à voir » ont été coupées par la censure française.

PETIT JOURNAL DU CINEMA

Voyage en Moullaisie

La Moullaisie c'est le pays de Moullet : une région située aux alentours d'Eyguians (Hautes-Alpes) sur la route Napoléon, près du chef-lieu de canton Laragne, non loin de Sisteron, aux confins des Michelin 77 et 81 et de nombreuses cartes d'état-major dont, seul maitre, Luc Moullet connait les secrets et la signification concrète. Ce carrefour étrange, perdu entre les cartes, les plans et les choses fut le cadre de l'expédition des « Contrebandières » et de nos aventures : celles de la Production Moullet et Cie, en cet été 1967.

Pour le tournage de son deuxième long métrage Moullet s'appliqua à ne pas oublier son principe : la confusion effective du producteur et du réalisateur. Il ordonne peu mais suggère, ne gueule jamais mais dispose, élisant sans cesse le possible contre l'impossible, le pratique contre l'esthétique. Antimetteur en scène, il reste discret par rapport à son œuvre qu'il suscite cependant par touches légères et par négations, par refus. Mais il joue d'autres rôles encore. Bouffon, il amuse son monde, naturellement dispos et disponible, prêt à monter à cheval ou à danser le jerk à Vaison la Romaine. Acteur, il attend ses plans-séquences avec une impatience enfantine, soignant ses apparitions en des costumes somptueux et des décors prestigieux dont le dernier n'est pas si loin d'ici. Artisanal peut-être, son métier est total et hyperbolique : auteur, dialoguiste, décorateur, clapman, etc. Insaisissable dans la durée, il épouse le charme de l'instant et atteint cette légèreté dont parlait Céline.



Jean-Pierre Clari, Monique Thiriet et Françoise Vatel dans « Les Contrebandières » de Luc Moullet.

Postulat : c'est un film ultra-riche (pour Juross, un vrai scandale, du Selznick !) avec une équipe complète en plus du réalisateur triplement assisté : un opérateur assisté, des acteurs et actrices pour la plupart professionnels, 4 voitures (parfois 5), un hôtelier dévoué à nos estomacs, 5 000 kilomètres dans le Sud-Est, trois semaines de tournage pour le soleil, une caméra Cameflex avec un énorme pied à tête Gyro très lourde, de la pellicule Kodak Plus X, une blanchisseuse lavandière fort sympathique et toute la gendarmerie des Hautes-Alpes...

Maintenant le film ? C'est un **western français** où les cow-girls (sexy smugglers) ne savent même pas monter à cheval, manier un colt, faire du canoë ni même marcher droit. Beaucoup d'actions mais peu d'action réelle. C'est aussi une **comédie** sur la contrebande des idées entre la ville et la campagne où l'on retrouve les thèmes de « **Brigitte et Brigitte** » **inversés** : ce dernier était tourné en studio, celui-ci l'est en décors naturels ; dans celui-là les filles venaient de la campagne vers la ville, dans celui-ci le chemin est inverse. **Film érotique** aussi, où, nue dans un village à l'abandon, l'héroïne se promène en cachant sa gorge et en montrant sa pudeur : on reconnait ici le goût surréaliste des ruines. C'est enfin un film, le premier **sans doute**, **géologique et géographique.** On y montre le pays sous tous ses aspects, systématiquement : rivière, ravin, corniches, col, cascades, clapier, falaise, forêt, gouffres, demoiselles coiffées, cañon, bogaz, dunes, mer, lac ; une variété curieuse et des décors fantastiques qui rappellent parfois l'expressionnisme. Tous ces décors surnaturels ne sont rien à côté des infernales « roubines » (sorte de petits ravins, sans végétation, composés de terre en décomposition) où se déroule une grande partie du film. On voit donc enfin les Hautes-Alpes sous leur vrai jour : arides, inquiétantes et rassurantes telles que les rêve Moullet.

« Les Contrebandières » dénonce les illusions du XX[e] siècle, illustre l'échec de la société et désigne l'impuissance ridicule de notre civilisation. Après les dures épreuves, vient le jour où les évoquer suscite une nostalgie et une forme d'orgueil : cela est fini et on en est quand même revenu sain et sauf ! En tous les cas nous fûmes une dizaine à faire la campagne des « Contrebandières », à livrer, Moullet en tête, des combats épiques dans une guerre en escalade contre le Soleil, les Cailloux, la Montée, les Kilomètres et Kilogrammes, dépassant les contradictions et les tensions, surpris qu'au bout du compte le film s'achève... — P.-L. M.

Qu'est-ce que l'ARJECI ?

C'était en avril 1966, à Hyères, aux deuxièmes Rencontres Jeune Cinéma. Jean-Louis Comolli m'avait proposé de tenir régulièrement dans les « Cahiers » une rubrique en rapport avec les ciné-clubs,

rubrique dans laquelle j'aurais pu m'exprimer librement.

Je n'avais ni refusé, ni accepté, pour différentes raisons, dont une concernant la F.F C.C. (Fédération Française des Ciné-Clubs), organisme vénérable que chacun connait et qui interdisait (et qui interdit toujours) à ses collaborateurs permanents d'écrire régulièrement dans une autre revue que « Cinéma 67 » ! Il faut dire que c'est plus pour éviter les palabres à n'en plus finir que par peur du « gendarme » que j'avais refusé, tout au moins limité la collaboration régulière à un seul article (sic).

Aujourd'hui la situation a évolué considérablement et c'est moi qui suis venu demander à Jean-Louis Comolli s'il était prêt à maintenir son ancienne proposition.

Aujourd'hui, il me semble important que vous soyez informés de deux faits récents qui sont ceux-ci :

1) Mon renvoi de la F.F.C.C. pour « faute professionnelle grave ».

2) La création de l'ARJECI (Association des Rencontres Jeune Cinéma).

J'utiliserai la première personne du singulier pour le premier point ; quant au second, il sera le centre d'intérêt des paragraphes suivants. Si le premier vous ennuie, n'hésitez donc pas à « sauter » au second et pardonnez-moi de me mettre en scène pendant quelques lignes.

1) Je suis arrivé il y a six ans à la F.F.C.C. et j'ai cru qu'il serait possible d'utiliser les ciné-clubs et la force qu'ils commencent à représenter pour servir le Cinéma. Loin de moi l'idée de faire disparaitre les ciné-clubs traditionnels dont le travail, depuis plus de vingt ans, commence à porter ses fruits, mais il m'apparaissait évident que l'évolution non seulement du cinéma, mais aussi des structures commerciales de la profession (notamment des cinémas d'Art et d'Essai) exigeait une prise de position différente de la Fédération et un rapprochement plus étroit avec ceux qui se battent pour que le Cinéma continue.

Il fallait aller plus loin. En même temps faire prendre conscience aux animateurs et aux adhérents de ciné-clubs qu'ils pouvaient représenter quelque chose d'important par rapport à la production (notamment de ce cinéma indépendant — d'où qu'il vienne — dont on parle beaucoup mais que l'on connait bien mal) et aussi réussir à les convaincre que le Cinéma n'était pas tout à fait ce qu'ils imaginaient, tout simplement parce que l'admirable travail (pardonnez-moi ce terme trop banal) fait par la Cinémathèque Française (Henri Langlois évidemment) ne touchait encore que trop peu de gens et seulement à Paris.


« Ganga Zumba » de Carlos Diegues, un des films prévus dans le programme de l'ARJECI.

Pour cela l'action était d'importance et prenait de multiples formes :

— Transformer les stages de Marly-le-Roi (trop superficiels à l'origine) en de véritables journées d'étude, sérieuses et difficiles, où les stagiaires pourraient enfin assister à des rétrospectives les plus complètes possibles (en 1966, Ford : 21 films, Dreyer : 12 films, Billy Wilder : 14 films, Rossellini : 12 films ; en 1967, Max Ophuls : 13 films, King Vidor : 14 films, Hitchcock : 18 films, etc.).

— Multiplier les « week-ends » de province, où 8 à 10 films sont montrés en 2 ou 3 jours (50 week-ends la saison dernière).

— Créer des sections des « Amis de la Cinémathèque Française » partout où cela est possible (une cinquantaine de sections dans les deux dernières années) pour la connaissance des grands classiques de l'écran.

— Développer les « Rencontres » comme celles d'Annecy (essai en 1963 avec plusieurs réalisateurs, puis tout Godard en 1964, tout Chabrol en 1965, tout Truffaut en 1966, les Jeunes Cinéastes Tchécoslovaques en 1967 : 10 réalisateurs, 30 longs métrages, 25 courts métrages).

— Créer des stages « Vacances et cinéma » — 3 semaines en Algérie en août 1967 : 50 films, 5 réalisateurs pour 700 F tout compris ; 10 jours à Annecy entre le 10 et le 31 juillet 1967 où 60 films ont été montrés au rythme de la Cinémathèque française : 150 F tout compris, etc. Et que l'on ne vienne pas me dire que le « tout compris » est un terme de marchand de soupe ! Je ne crois pas au cinéma « Art Populaire », mais je ne vois pas non plus pourquoi la posibilité d'y accéder serait réservée aux snobs, aux bourgeois fortunés de tout poil... ou encore aux professeurs ou aux étudiants qui disposent pour le moins d'un capital vacance suffisamment important pour en utiliser une partie à suivre les stages de Marly-le-Roi. Pour les autres, il faut concilier les deux... et si possible au meilleur compte. Voilà pour moi le sens de « Vacances et Cinéma ».

— Attirer l'attention sur des cinématographies jeunes (les Tchèques à Annecy et à Nice, les Brésiliens à Nice... en attendant les Canadiens, les Allemands, les Italiens, le Cinéma indépendant, Américain ou autre...).

— Les Rencontres Jeune Cinéma : organisées les trois premières années à Hyères, elles ont connu un développement énorme. D'une simple réunion sympathique en 1965, elles sont devenues, en 1967, une manifestation internationale. Il y aurait encore beaucoup à dire, beaucoup à critiquer. Mais l'important me semble être la direction prise Quelle est-elle ? Les choses peuvent paraître assez confuses a priori, mais pourquoi ne pas accepter qu'elles le soient dans un premier temps ? Le temps de laisser aux lignes de force le temps d'apparaitre d'elles-mêmes... « Jeune Cinéma » qu'est-ce que cela veut dire ? Rien sur le plan esthétique, rien sur le plan politique, rien sur le plan production ! Alors ? Le sens est autre : montrer, porter à la connaissance du public, de la profession, donner une chance, valoriser, mettre en question des œuvres, des auteurs inconnus dont beaucoup mettent tous leurs espoirs dans de telles « Rencontres ». En 1967, sur 26 longs métrages présentés, 21 sont déjà distribués normalement en France ! A moi, cela me suffit... pas à vous ?

Seulement, il ne faut pas s'y tromper, les « Rencontres Jeune Cinéma » ne sont pas un Festival. Je sais bien que certains voudraient en faire un petit Cannes avec un Jury de prestige (même s'il n'a rien à voir avec le Cinéma) avec des « vedettes », des « starlettes » et pourquoi pas une « Kermesse » (vous rigolez ? Cela m'a été dit devant témoin en me reprochant de ne pas y avoir pensé tout seul !). Je voudrais au contraire supprimer le Jury, supprimer les « prix » (au moins tels qu'on les imagine actuellement), supprimer toutes les manifestations annexes dites de « prestige », pour laisser la place entière, en toute liberté, au cinéma qui se fait encore dans le plus grand secret dans tous les coins du monde, comme si « on » en avait honte... ou peur ! Et aussi laisser une place privilégiée au cinéma français, puisqu'il s'agit d'une manifestation française


« Jusqu'au bateau » d'Alexis Damianos (programme ARJECI).

Qu'il me soit permis à ce sujet d'affirmer qu'ont été montrés à Hyères **tous** les films français possibles répondant à l'optique définie précédemment. De « La Chasse au Lion à l'arc » (oublié dans un tiroir) à « Bérénice » (déchaînant les passions), en passant par « Pop Game » (vous vous souvenez : un film fait avec rien ou pas grand-chose, en 16 mm, projeté dans le croulant et grinçant théâtre municipal).

Il est vrai qu'il y avait des

« oubliés » notoires : « La Collectionneuse », refusé par les organisateurs locaux sous le prétexte futile qu'il était déjà sorti à Paris et que « je » voulais lui faire avoir le Grand Prix, « L'Horizon », choisi par la Semaine de la critique, « Au Pan coupé », refusé par le producteur et pas tout à fait terminé, etc.
Au fait, c'est pour tout cela, entre autres, qu'il m'a été demandé d'aller sévir ailleurs qu'à la F.F.C.C. !

2) Parce que justement, pour que les « Rencontres Jeune cinéma » ne sombrent pas dans le snobisme et le conformisme bourgeois le plus total, pour qu'elles n'échappent pas au contrôle de la F.F.C.C. (sic), quelques amis et moi avons fondé l'ARJECI (Association des Rencontres Jeune Cinéma) dont je voudrais vous parler maintenant :

— **Une première réalisation** : l'édition d'une plaquette sur le jeune cinéma tchécoslovaque dans laquelle **tout** est décrit par les Tchèques eux-mêmes sans que nous ayons changé ou supprimé une phrase. Quatre critiques, et surtout les dix jeunes réalisateurs de la « nouvelle vague » tchécoslovaque s'y expriment en toute liberté par des textes inédits en France.

— **Une seconde réalisation** : la programmation du Studio 43 à partir du 15 novembre 1967 en cinéma d'essai **véritable.**

Chaque quinze jours (et quel qu'en soit le succès) un film différent, non seulement **inédit** en France mais **pas encore distribué,** afin de lui donner une chance d'obtenir une distribution normale si le public s'y intéresse.

Mettons bien les choses au point : personne ne prétend montrer des chefs-d'œuvre. Peut-être en découvrirons-nous ainsi quelques-uns chaque année... tant mieux. Mais le but est d'ouvrir une porte et de mettre en contact une quantité de films oubliés ou interdits (par la sélection des distributeurs bien souvent arbitraire) et le public qui, selon nous, doit être seul juge et surtout a le droit de **savoir.** Précisons que ces films seront montrés à des heures normales et que le programme peut vous être envoyé sur simple demande : que des avantages importants sont consentis sur abonnement ; avantages non seulement financiers mais aussi concernant une documentation sérieuse envoyée à domicile ; qu'il vous est donné aussi la possibilité de réserver vos places à la séance de votre choix, autant de temps à l'avance que vous pourriez le désirer sur simple coup de téléphone, etc. Que la salle est transformée et bien entendu, son confort amélioré.

Il reste beaucoup à faire pour trouver d'autres films, pour envisager la répercussion de cet « essai » en province, etc. Nous sommes quelques-uns à croire en cette expérience, qui ne ménagerons pas nos efforts pour qu'elle réussisse. Mais, en fait, c'est vous seuls, amis du cinéma, qui importez, et c'est seulement si nous avons réussi à vous convaincre que vous n'êtes pas seulement un « cochon de payant » comme nous en avons tous eu l'impression dans certains cinémas, mais que votre présence attentive et critique peut justement contribuer à ce que le cinéma tout simplement... continue.

J'allais oublier, et c'était bien ingrat de ma part, qu'un Comité d'Honneur de l'ARJECI a été créé et que déjà nous avons la participation de : Alexandre Astruc, Claude Chabrol, Michel Deville, Jean Douchet, Milos Forman, Abel Gance, Claude de Givray, Jean-Luc Godard, Luc de Heusch, Edouard Luntz, Eric Rohmer.

Nous vous tiendrons au courant au fur et à mesure des réponses que nous recevrons et qui compléteront ce Comité. (A suivre). — Jacques ROBERT, Secrétaire général de l'ARJECI.

P.S *Pour tous renseignements et suggestions concernant* l'ARJECI : écrire à l'adresse suivante : ARJECI, 88, avenue d'Italie, Paris-13ᵉ.



« Je suis curieuse » de Vilgot Sjoman.

Sjöman jaune et bleu

Vilgot Sjoman (« La Maitresse », « 491 », « Ma sœur, mon amour ») a tourné avec une liberté presque complète son dernier film, qui doit sortir en deux parties (matériau de départ : 120 000 m de pellicule). La première partie est terminée : « Je suis curieuse-jaune ». Elle a suscité de vives réactions parmi le public et la critique lors de sa présentation en Suède. La seconde partie s'appellera « Je suis curieuse-bleu », le tout étant une allusion au drapeau suédois. Par beaucoup le film sera considéré comme une attaque féroce, sinon définitive des tabous sexuels au cinéma. Il a d'ailleurs déjà servi de cheval de bataille aux censeurs. Mais après tout, la chose est d'importance mineure. Ce qu'il y a de plus réussi dans ce film, c'est une provocation stimulante, souvent spirituelle, adressée aux membres d'une société du bien-être, dans « ce pays sous-développé de la conscience qu'est la Suède », comme l'a dit un critique.

« Je suis curieuse » est construit principalement autour d'interviews réalisées par l'héroïne, Lena Nyman (qui joue aussi dans « 491 »), filmées dans le style cinéma-vérité mais montées de façon à rendre une certaine agressivité. Ces séquences permettent à l'héroïne non seulement de poser à des hommes politiques et à des gens de la rue des questions concernant la société de classes, le Viet-nam, Franco, etc., mais aussi d'avoir des discussions sur la non-violence avec Evtouchenko et Martin Luther King Jr. Mêlées à des sketches satiriques sur la monarchie et les principes de la défense nationale, et d'autre part, à des séquences étrangères au film où l'auteur ironise sur lui-même, ces interviews plus ou moins grimaçantes confèrent au film, dans ses meilleurs moments, un pouvoir de gêne considérable. Et c'est ce dont on avait besoin depuis longtemps : une gifle à un public satisfait de lui-même et trop habitué aux productions faciles, — un public dont on espère cependant qu'il sera amené à considérer les problèmes évoqués par le film.

Que « Je suis curieuse » soit ou non un chef-d'œuvre, il constitue en tout cas un événement dans le cinéma suédois. C'est la première fois qu'un film à gros budget envisage et critique la réalité contemporaine suédoise, sans esquiver les questions politiques. Un film en somme dans la même lignée que « Loin du Viet-nam », qui peut donner une nouvelle orientation à la production nationale. — W. A.

Rencontre avec Sydney Pollack

Question Avant de venir au cinéma, vous aviez beaucoup travaillé au théâtre...

Sydney Pollack J'ai d'abord été professeur d'art dramatique à New York chez Sanford Meisner, à la Playhouse. J'ai été son assistant pendant sept ans et en même temps acteur. J'ai joué dans un film et fait également beaucoup de TV. Je suis ensuite allé à Hollywood comme « dialogue coach » et assistant de Frankenheimer sur « The Young Savages ». C'est alors que je me suis intéressé au cinéma, dont je ne savais rien avant. J'ai eu un contrat à Hollywood pour faire des westerns d'une demi-heure pour la TV, c'étaient de très mauvaises émissions, mais c'est ainsi que j'ai appris le métier. Donc pendant quatre ans, j'ai fait de la TV. J'ai ensuite rencontré David Rayfiel (mon scénariste actuel), nous avons fait ensemble une série d'émissions. A cette époque, David et moi étions fous de cinéma, nous avions vu beaucoup de films européens et nous expérimentions assez. Une fois nous avons fait une émission très « Nouvelle Vague », « Something about Lee Wiley », l'histoire d'une chanteuse de blues des années trente. Le résultat était tellement fou que nous avons failli perdre notre emploi, la projection a fait scandale. Tout de suite après on nous a interdit de travailler ensemble. Et puis le show a eu un tas de prix, alors les directeurs de la TV sont revenus sur leur décision. C'est en 1965 que j'ai réalisé mon premier film, « The Slender Thread ».

Question Dans quelles pièces

avez-vous joué à Broadway ?

Pollack Dans « A Stone for Danny Fisher »; d'après.. le livre d'Harold Robbins. Ensuite dans « The Dark is Light Enough » de Christopher Fry, avec Tyrone Power et Katherine Cornell et aussi dans « Stalag 17 », le personnage que William Holden incarnait dans le film de Billy Wilder. J'ai aussi joué beaucoup pour la TV, à New York, avec la « Live » TV, et à Hollywood dans de nombreux shows. Au cinéma j'ai joué dans un seul film, « War Hunt », de Dennis Sanders où je tenais le rôle du Sergeant Van Horn.

Question Vous avez également joué dans des adaptations d'Hemingway ?



Sydney Pollack et Sidney Poitier (tournage de « The Slender Thread ».

Pollack C'est exact. Dans « Pour qui sonne le glas », « Cinquième Colonne » et « Les Neiges du Kilimandjaro », toutes dirigées par Frankenheimer.

Question Que pensez-vous de la « TV generation » ?

Pollack La première vague de la « TV generation » comprenait Lumet, Penn, Frankenheimer, Ritt, Garfein, Ralph Nelson, Fielder Cook, George Roy Hill. Il y eut ensuite une longue période où personne n'a été capable de faire le saut. C'est une chose très curieuse : quand la TV était vivante et utilisait un matériel original, le cinéma n'y prêtait pas attention. Puis l'industrie du film a fait appel à des réalisateurs TV. Même s'ils n'avaient jamais fait de cinéma, ils avaient l'habitude de travailler avec quatre caméras simultanément. Ils sont devenus réalisateurs de cinéma. Cela a alors amené la TV à utiliser le cinéma, mais les matériaux ont dégénéré, on ne faisait plus que des « sérials ». Dès lors le cinéma n'a plus prêté attention aux réalisateurs de TV pendant 5 ou 6 ans. Puis il y a eu la deuxième vague comprenant Elliot Silverstein, Stuart Rosenberg (qui vient de terminer un film très violent sur les bagnards, « Coll Hand Luke »). Il y a quatre ans environ j'ai travaillé avec Léo Penn dans la série TV, « Ben Casey ». Nous avons commencé à bouger tous en même temps. Depuis, il y a eu une troisième vague : un jeune, Bill Friedkin (qui a fait un film de rock 'n roll avec Sonny and Cher) et aussi Francis F. Coppola, qui fut mon co-scénariste pour « Property... ». La TV ne fait maintenant plus que des « serials », on ne peut plus écrire d'histoire originale C'était beaucoup plus excitant avant, les prix n'étaient pas encore trop élevés, on pouvait réaliser un show tous les 15 jours. En un an j'en ai fait à peu près 25. C'était un endroit idéal pour expérimenter : si c'était mauvais, cela n'avait pas d'importance, cela durait juste une heure et la semaine suivante vous essayiez autre chose. Maintenant quand on fait un film on met en jeu 3 ou 4 millions de dollars, c'est terrible, il faut être très prudent. Sauf si vous faites un film à petit budget, comme en France, c'est alors passionnant, on peut expérimenter et travailler sans limites ou presque.

Question Avez-vous vu beaucoup de « nouveaux » films français ?

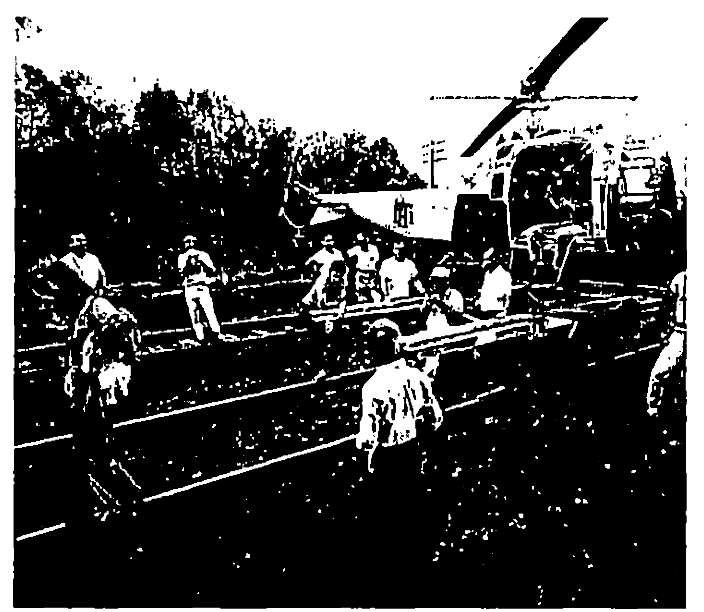
Pollack Non, pas autant que je l'aurais désiré. Je crois que le plus sérieux est Resnais Au fond je connais surtout les films de Truffaut, Godard et lui. Un de mes films préférés est « Jules et Jim ». J'aime aussi beaucoup « La Guerre est finie », je trouve cela très courageux de faire un film sur un révolutionnaire, nous ne pourrions pas le faire en Amérique, aucun studio ne l'accepterait C'est normal, qui irait le voir ? « Marienbad » m'a beaucoup intéressé, mais si nous avions fait cela aux U.S.A. nous serions dans de beaux draps.

Question Vous vous êtes occupé du doublage du « Guépard » de Visconti ?

Pollack Oui, je l'ai fait avant de réaliser mon premier film Burt Lancaster s'est souvenu de moi, de l'époque où j'étais l'assistant de Frankenheimer pour « The Young Savages » Mon travail a seulement porté sur le doublage des voix C'était un travail ridicule : trouver des acteurs américains pour tous les rôles, sauf celui de Lancaster. Tout le monde trouve cela normal et regarde le film, moi je ne peux pas, la réalité est complètement détruite. Vous entendez une voix et vous voyez un autre film. J'ai d'abord voulu mettre des sous-titres, même si cela devait distraire l'attention, c'était toujours l'œuvre originale de Visconti. Regardez un peu ma situation : j'arrive, je ne comprends pas le langage original et je suis chargé de mettre dans la bouche des acteurs de nouveaux mots ! J'ai fait ce travail mais je le déteste.

Question Venons-en à « The Slender Thread »...

Pollack Je voulais faire un film. J'avais lu un tas de scripts qui ne me plaisaient pas ou qui étaient trop difficiles. Celui-là était un petit sujet avec deux personnages qui se parlent au téléphone et ne se rencontrent jamais. Comme je ne voulais pas commencer par un western ou un film d'action j'ai accepté celui-là, qui ressemblait un peu à ce que j'avais fait à la TV. J'ai réalisé le film en six semaines. Je voulais montrer qu'en une heure on peut vivre toute une vie : tomber amoureux, avoir sa première dispute et finir par très bien se connaître, même au téléphone Au milieu du film, j'ai été partagé entre les tentations opposées du mélodrame et de l'étude psychologique. Je crois que mon film souffre un peu d'être ni chair ni poisson, de ne pas avoir de ton défini Si j'avais à le refaire, je supprimerais la scène du dancing et toutes celles avec le mari. Je serais plus intransigeant.



« This Property Is Condemned » de Sydney Pollack (tournage).

Question Vous avez éliminé toute allusion au problème racial, bien que votre interprète principal soit Poitier...

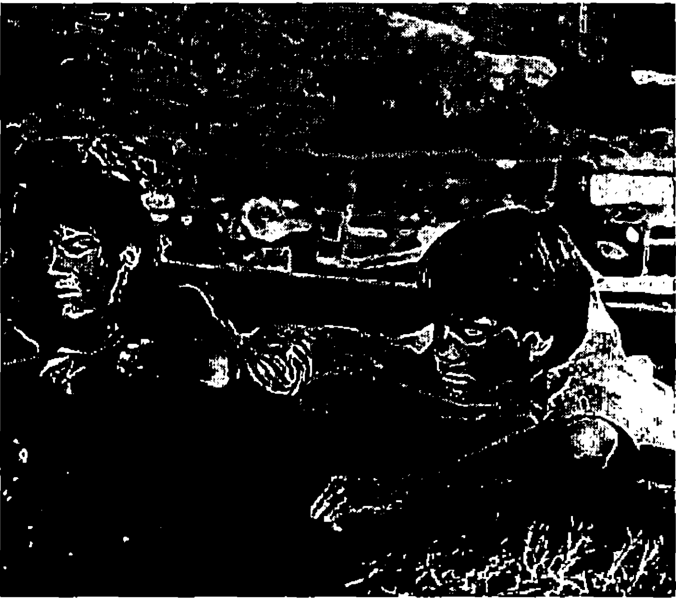
Pollack Oui, nous l'avons passé sous silence : c'est trop difficile à faire aux U.S.A., et j'aime beaucoup le fait que les relations soient seulement celles d'un homme et d'une femme. Ce que j'ai voulu dire, c'est que Poitier passe 25 minutes à essayer de sauver une personne qu'il n'a jamais vue et ne verra jamais. Et qu'il y réussit.

Question On remarque dans vos films de nombreux plans pris d'hélicoptère. L'un d'eux est magnifique, dans « This Property is Condemned », lors de la scène du train. Comment l'avez-vous réalisé ?

Pollack Le train allait à peu près à 80 km/h, aussi vite qu'il le pouvait, c'était un très vieux train. Nous volions à la même allure avec l'hélicoptère, l'hélice était au-dessus du toit du train, c'était très dangereux. Nous avons fait un zoom en gros plan sur le visage de Natalie Wood, avec le reflet de l'eau dans la vitre du train, puis nous avons intercalé un plan d'elle à l'intérieur du train quand elle commence à pleurer. Ensuite, quand elle tournait la tête vers la fenêtre nous avons fait un zoom arrière très lent et nous nous sommes éloignés avec l'hélicoptère jusqu'à prendre dans le champ toute la baie à contre-jour.

Le travail de James Wong Howe est admirable. C'est le plus grand chef opérateur actuel, il a une expérience immense, il est au sommet de sa profession et pourtant plus que jamais intéressé par les expériences et les risques. Pour ce film nous avions un très grand problème avec la couleur. L'action se situait à un moment de crise et de dépression qu'il était important de rendre. Tout était gris et déprimant Or, la couleur confère à toute chose l'aspect du neuf et ce qui est laid devient beau ; cela me rendait fou. Nous avons tout tourné en contre-jour, c'est pourquoi nous n'avons pas un ciel bleu mais très blanc, presque transparent. Les gens n'étant pas éclairés directement, nous

obtenions un ton pastel. Ensuite nous avons brûlé des pneus au loin de sorte que la fumée — bien qu'invisible — accentue la grisaille de l'ensemble. Nous avons pris aussi des camions-citernes remplis d'eau colorée dont nous avons saupoudré les arbres et l'herbe, ce qui donnait un vert sale. Entre les rails du chemin de fer il y avait des pierres blanches, nous les avons peintes en noir. Dans chaque intérieur



« This Property Is Condemned » de Sydney Pollack.

nous avons peint avec de l'eau colorée les papiers des murs et les acteurs portaient leurs costumes à l'envers. Jimmy est très ouvert à tous ces problèmes. Il a une technique spéciale et travaille toujours avec des objectifs ouverts au maximum. Peu de caméramen prennent ce risque, ils aiment mieux fermer le diaphragme et compenser avec de la lumière artificielle. Jimmy, lui, travaille parfois presque sans lumière. Pour la scène d'intérieur de la chambre de Redford il y avait seulement la lumière de la lampe, et il a utilisé un seul projecteur pour avoir l'ombre de la cage d'oiseau. Il a pris de très grands risques.

Question Qu'est-ce qui vous avait intéressé dans « Property... » ?

Pollack Là non plus je n'ai rien choisi. J'ai repris un projet prévu pour Huston, pour lequel il existait déjà seize scripts. Je suis arrivé six semaines avant le tournage et j'ai juste eu le temps de récrire quelques séquences. Natalie Wood et Redford étaient déjà engagés ainsi que Jimmy. Les repérages avaient déjà été faits. J'ai accepté de faire le film parce que c'est une histoire d'amour et aussi parce que Redford et moi étions amis depuis New York, quand nous étions acteurs tous deux. Le film possède pour moi une certaine ambiance, qui est plus importante que l'histoire. Au fond l'histoire ne tient pas debout, beaucoup de questions restent sans réponse. Le film a deux fins, les deux moments où Natalie Wood s'en va. Pour moi il s'apparente à un folksong très simple comme « Frankie and Johnny » et à un « fairy tale ». J'ai été intéressé par l'atmosphère des années trente et le personnage de rêveuse folle que joue Natalie Wood. Ce film n'a pas été un très grand succès, beaucoup moins que « The Slender... » qui pourtant a coûté seulement le tiers. « Property... » m'est beaucoup plus cher et je le trouve mieux fait. Il y a beaucoup de choses qui me gênent dans le premier. Quand je le vois je souhaiterais pouvoir utiliser des ciseaux. Je sais que « Property... » n'est pas un grand film mais je n'ai honte d'aucune scène.

Question Avez-vous vu d'autres adaptations cinématographiques de Tennessee Williams ?

Pollack Oui, le meilleur est à mon avis « A Streetcar Named Desire », d'Elia Kazan, que je préfère à « Baby Doll ». Je n'aime ni l'adaptation de Manckiewicz ni celles de Brooks. Pour moi Kazan est le plus grand réalisateur américain et je regrette qu'il ne travaille pas en ce moment. J'aime beaucoup « Viva Zapata ! », « Streetcar... », « A Face in the Crowd », « Wild River », « Splendor in the Grass » et « América America », qui sont des films extraordinaires.

Question Vous avez terminé « The Scalphunters »...

Pollack C'était la première fois que je participais entièrement à la préparation d'un film. Tout a été tourné en extérieurs au Mexique. C'est un western inhabituel, avec beaucoup d'action, de bagarres, des choses dures mais aussi beaucoup d'humour. Il y a à nouveau un personnage de Noir, un esclave interprété par Ossie Davis. Le film s'achève sur une énorme bagarre de dix minutes que j'ai tournée dans l'esprit de « The Quiet Man » de John Ford.

Question Parlons maintenant de votre projet actuel, « The Castle Keep »...

Pollack C'est un film très difficile à faire, voilà un an et demi qu'on le prépare et il coûte très cher. C'est une allégorie moderne avec des tas de choses réalistes. A la fois très sérieux et très drôle. Le script est basé sur cette question : « Que faut-il sauver ? pour quelle cause doit-on s'engager à fond ? » L'histoire se passe durant la Deuxième Guerre mondiale dans un château « imaginaire » que nous avons fait construire en Yougoslavie : c'est l'histoire de huit soldats américains semblables à des fantômes. Ils se présentent un peu comme des personnages de la « Commedia del' Arte » : la jeep pourrait être un chariot et ils pourraient être habillés comme des troubadours. Ils occupent le château, l'ar-



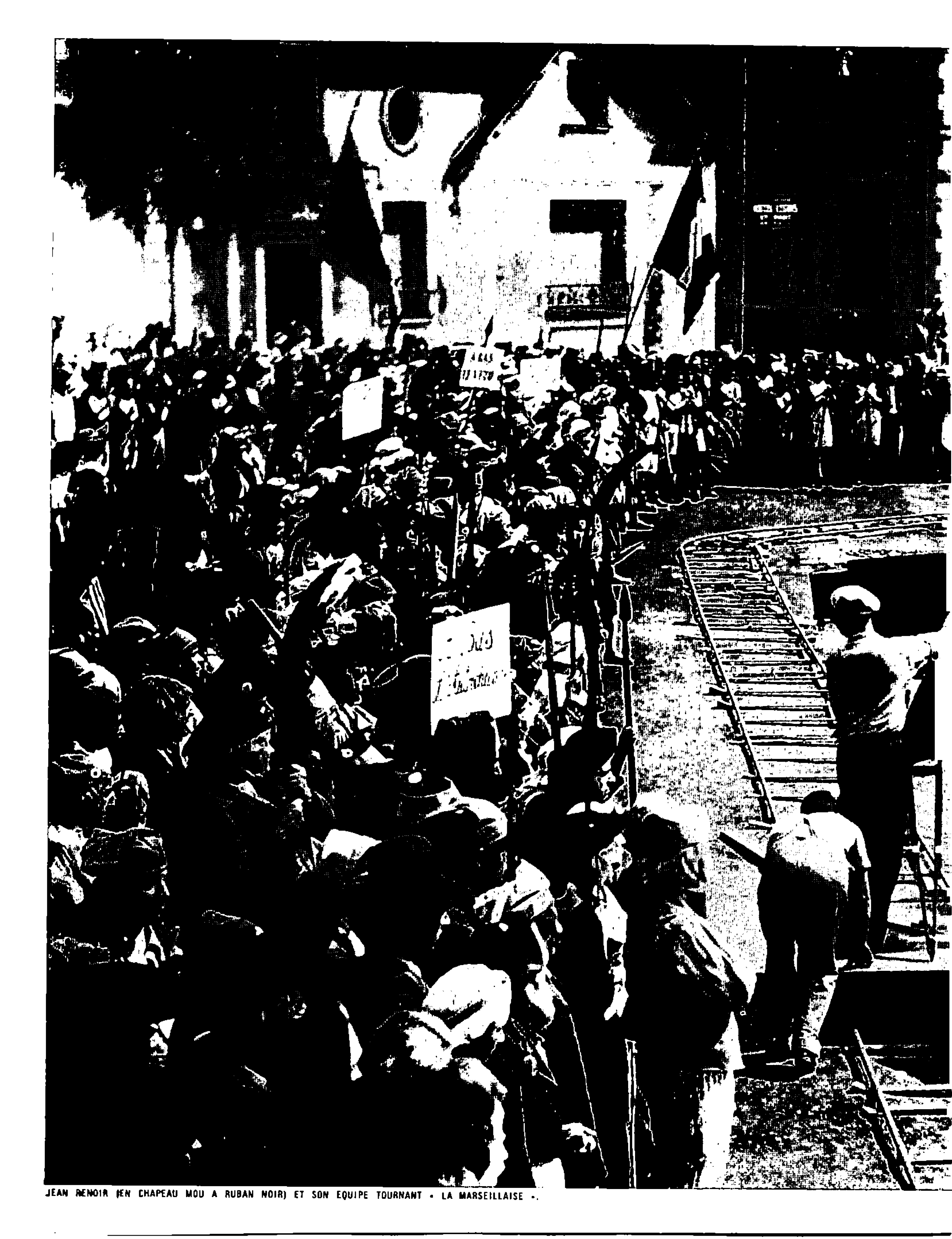
Natalie Wood dans « This Property Is Condemned ».

mée a oublié totalement leur existence. Ils sont tout à fait fous : il y a un Indien, un cowboy, un historien d'Art, un prêtre, et un major borgne (Burt Lancaster), qui décide qu'il va arrêter à lui seul toute l'armée allemande dans ce château, comme au Xe siècle. Ce château est parfait, il a des décors qu'aucun château n'a jamais eus : des originaux de Fragonard, Van Gogh, Utrillo, des plafonds de Rubens, des tapisseries de Bayeux, des objets dont nous savons qu'ils ne peuvent pas « réalistement » être là et qui pourtant s'y trouvent. Tout est parfait et ces types arrivent et épinglent des cartes sur les tapisseries, servent à manger sur des peintures d'Utrillo qu'ils utilisent aussi comme cendriers. Ils ne s'aperçoivent pas de ce qu'ils font, sauf l'historien d'Art qui veut sauver le château. Il sait que les Allemands le détruiront quand ils attaqueront. Nous sommes en 44, à la veille de la bataille des Ardennes, c'est la semaine de Noël. Le Major sait qu'aucune chose ne vaut la peine d'être sauvée, seul l'homme compte. Giacometti disait : « Dans un immeuble qui brûle, entre 50 toiles et un chat, si j'ai à choisir, je sauve le chat. » C'est ce que je veux dire dans mon film. Les huit hommes décident, un par un, de lutter pour le château, le château est détruit et ils meurent tous. Mais ils ont découvert que le château existe en eux-mêmes et que sa destruction n'a pas d'importance. C'est le rêve qui soutient la vie. C'est un cauchemar très étrange, horrible. Je commencerai le tournage le 15 novembre en Yougoslavie, seul endroit où l'on puisse construire un tel château bon marché, et qui doit être détruit à la fin du film. En France le film aurait coûté dix millions de dollars. Je viens de voir les décors, il est très beau.

Question Vous travaillez également à deux autres projets ?

Pollack Oui, le premier est « I Never Promised You a Rose Garden », avec Natalie Wood, d'après un petit livre, une histoire vraie écrite par une femme. C'est l'histoire d'une jeune schizophrène dans un hôpital psychiatrique. Ce sera un film à budget très modeste, tout le monde en participation. Nous allons essayer de le faire pour 650 000 dollars, c'est le montant du cachet que reçoit d'ordinaire Natalie Wood. David Rayfiel en écrit le scénario, comme il écrit aussi celui de mon deuxième projet, « Boys and Girls Together », d'après le livre de William Goldman. (Propos recueillis au magnétophone par Rui Nogueira et François Truchaud à Paris, septembre 1967.)

Ce petit journal a été rédigé par Wilmar Andersson, Paul-Louis Martin, Rui Nogueira, Jacques Robert et François Truchaud.



JEAN RENOIR (EN CHAPEAU MOU A RUBAN NOIR) ET SON EQUIPE TOURNANT « LA MARSEILLAISE ».



La marche de l'idée

entretien avec Jean Renoir par Michel Delahaye et Jean Narboni

Cahiers Quelles furent, selon vous, les raisons de l'échec commercial de « La Marseillaise » avant la guerre ?
Jean Renoir Je crois qu'on ne connaît jamais les raisons profondes d'un succès ou d'un échec. J'estime que tout est question de coïncidence : un film a du succès quand il coïncide par certains points — peut-être pas les points principaux — avec un certain goût, avec un certain désir du public. Il est évident que « La Marseillaise » ne coïncidait pas avec le désir du public. Beaucoup l'ont aimé, certains même étaient enthousiastes, mais le très gros public ne s'intéressait pas à la question. J'ai l'impression que le public d'aujourd'hui peut s'y intéresser beaucoup plus. Je ne dis pas ça pour des raisons logiques. Il me semble sentir autour de moi un certain intérêt pour les choses de la Révolution française. Les gens d'avant 39 y étaient peut-être plus indifférents que maintenant. Mais il y a eu, depuis, un certain nombre d'événements qui ont réveillé le sens national.
Cahiers Il y a peut-être aussi d'autres raisons, dont les gens pouvaient n'être pas conscients. Par exemple, la bande-son et son extrême réalisme, qui détruit beaucoup de conventions et de clichés. Ainsi, quand vous montrez les Marseillais, ils parlent avec leur accent, et peut-être a-t-on été un peu choqué de voir quelque chose d'aussi sérieux que la Révolution vécu avec l'accent marseillais.
Renoir Sans doute, car cela provoque un décalage. Mais je l'ai voulu, ce décalage, et je le veux encore. Je crois que dans cette histoire de Marseillais partant pour Paris pour imposer les volontés du peuple et redresser les torts de la monarchie, je crois que l'accent était très important. Car pour faire une chose pareille il fallait être un peu Don Quichotte ; or, Don Quichotte avait sûrement un accent.
Cahiers En somme, vous avez refusé un certain « art » qui eût consisté à rendre la chose plus « jolie », c'est-à-dire — en fait — plus assimilable.
Renoir Je n'aime guère le mot « art », et c'est même un mot qui me fait très peur. Car plus je vais, plus je suis in-

fluencé par les formes littéraires et par le langage du XVIII[e] siècle. Or, jusqu'à l'époque romantique, l'Art c'était simplement le **faire**, la façon de faire. Il y avait la **science** de la médecine, et cela voulait dire qu'un monsieur avait lu tous les livres sur la médecine, qu'il connaissait théoriquement tous les problèmes médicaux, et il y avait l'**art** de la médecine, qui était le fait, pour un médecin, de soigner un malade, c'est-à-dire la **pratique** de cette science. Et moi, je trouve que cette idée de pratique appliquée à l'art ennoblit le mot. Or, aujourd'hui, le mot Art est très souvent employé par des gens qui lui donnent un sens assez vague : quelque chose qui a trait au rêve, à la création sublime et inachevée, le tout relié à une certaine attitude dans la vie, à un certain ton qu'on prend parfois pour dire de quelqu'un : « Ah ! c'est un artiste !... »

Mais on n'est un artiste qu' **après coup**, et même là parfois, on ne s'en aperçoit pas, et si l'on s'en aperçoit, eh bien ! ma foi, rien n'est changé pour autant. Dans « La Marseillaise », peut-être aurait-on voulu que je donne un peu plus de solennité à la Révolution. Mais précisément j'ai fait ce film en essayant de toutes mes forces d'éviter ce qui pouvait être solennel. Je crois, là aussi, qu'on ne devient solennel qu'après coup. Les gens qui réussissent quelque chose ne sont pas solennels au départ. La conscience de l'importance de leur mission ne leur vient qu'une fois leur mission accomplie. Je crois d'ailleurs que l'importance — ou la non-importance — de **tout** ce que l'on fait n'est perceptible qu'une fois la chose achevée. Pas plus au cinéma que dans la vie je ne crois au plan, à ce que les Américains appellent le « Blue Print ». Je ne crois pas beaucoup au scénario. Il faut certes l'écrire avec beaucoup de précision, mais en laissant surtout assez de possibilités de changement pour qu'on ne tue pas l'inspiration du moment, qui est la seule inspiration à mon avis qui apporte quelque chose.

Alors, avec ces Marseillais, c'est la même chose. Ils partent avec certaines idées, mais ils ne se rendent pas compte du tout qu'ils finiront par amener la chute de la monarchie. Ils sont même convaincus qu'ils vont seulement délivrer le Roi de mauvais conseillers et donc à cent lieues de s'imaginer qu'ils vont le conduire à la guillotine. C'est ainsi que ça se passe dans la vie. Il m'est arrivé, dans la mienne, de rencontrer quelques héros, héros d'une guerre ou d'un idéal. Je ne les ai jamais vu adopter une attitude qui puisse les faire apparaître gonflés de l'importance de leur mission. J'ai l'impression que l'importance de leur mission, ils s'en rendaient bien compte, mais très profondément, tellement profondément que ça ne s'exprimait pas.

Tenez, par exemple : pendant la guerre de 14, j'ai rencontré Guynemer. J'étais moi-même dans l'aviation. Or Guynemer était évidemment — pour autant que l'on admette les luttes et les tueries, mais nous étions 40 millions de Français à ce moment-là à l'admettre, et 60 millions d'Allemands — donc, pour autant que l'on admette cela, Guynemer était évidemment un héros. Eh bien ! ce héros ne savait pas qu'il était un héros. Il pensait simplement — et c'était probablement la vérité — qu'il était un bon tireur, et toutes ses préoccupations concernaient avant tout la justesse de l'œil, la qualité et la rapidité du tir, bref : ses préoccupations étaient avant tout techniques. C'est du moins l'impression que j'en ai retirée. Mais peut-être vous ai-je entraîné là un peu loin de « La Marseillaise »...

Cahiers Pas du tout, puisque c'est en vivant la guerre avec des non-héros que vous avez vu ce qu'étaient les non-héros de « La Marseillaise »...

Renoir C'est en tout cas en vivant la guerre — ma foi, comme tout le monde la vivait à l'époque — que j'ai fini par faire du cinéma. Car je n'étais nullement dans l'aviation de chasse, mais dans la photographie. Cela comportait d'ailleurs certains risques, car nous volions à l'époque à bord de... tanks, qui étaient les Bréguet bimoteurs. Les Allemands étaient beaucoup plus rapides. Il y a eu heureusement un certain Pinsart qui m'a sauvé plus d'une fois la vie sur son petit avion, en arrivant à la rescousse au moment où les Allemands m'attaquaient. Le plus curieux c'est qu'un jour, pendant le tournage de « Toni », à l'époque où je m'arrachais les cheveux parce que les bruits d'avions me bousillaient mes prises de son, je suis allé voir le général commandant la base d'Istres pour tâcher d'arranger les choses. Dès que nous nous sommes vus, nous sommes tombés dans les bras l'un de l'autre : le général n'était autre que Pinsart ! Il m'a expliqué que les aviateurs étaient très attirés par tout mon attirail de cinéma et qu'ils le survolaient pour voir comment les choses se passaient. Je lui ai dit que ça m'ennuyait bien. Enfin les choses se sont arrangées. Là-dessus nous nous sommes revus. Pinsart avait vécu des aventures extraordinaires. Il avait notamment à son actif un nombre impressionnant d'évasions. Il me les a racontées, et c'est de là que je suis parti pour imaginer un film qui devait être « La Grande Illusion ».

Cahiers Dans ce qui a pu déconcerter le public à la sortie de « La Marseillaise », il y a peut-être aussi autre chose. D'abord, le fait que le public français est mal fait au mélange des genres que vous avez toujours pratiqué...

Renoir Toujours !...

Cahiers ... Et ensuite le fait qu'il est difficile au grand public de s'intéresser à plusieurs lignes narratives à la fois. Or, c'est le cas dans « La Marseillaise », et à l'époque le public n'y était pas préparé.

Renoir Oui, mais il y a eu, depuis, plu-



« La Marseillaise » de Jean Renoir.





« La Marseillaise »

sieurs films morcelés que le public a fort bien avalés. J'ai l'impression que le public accepte les aventures techniques du cinéma bien davantage qu'il ne pouvait le faire en 1937, et cela donne d'ailleurs une bien plus grande liberté d'expression aux auteurs. Je me rends parfaitement compte que mon procédé qui consiste à sauter d'une idée à l'autre et à suivre, non pas une ligne matérielle mais une ligne spirituelle (si j'ose dire), je me rends compte que ce procédé pouvait étonner les gens. J'espère qu'il les étonnera moins maintenant...

Par exemple, il y a également chez moi — et je l'aurai toujours — un goût certain pour des scènes qui précisent un sentiment, ou même une situation générale, par un point particulier qui n'est pas exactement relié à l'action. Donc, peut-être suis-je négligent avec l'action, mais je n'ai pas le goût ou le talent de suivre dans un film une ligne précise partant d'un point de départ et se terminant, sans avoir subi de fléchissements ni de fluctuations, par un dénouement.

Il y avait autrefois dans le théâtre français, avant Copeau, dans le théâtre de boulevard, il y avait un mot que l'on employait tout le temps, on disait : « Ah cet auteur !... Ce n'est pas un poète, ce n'est pas un philosophe, ce n'est pas un penseur, ce qu'il écrit est d'une grande banalité, mais... **mais** c'est un bon charpentier, il sait faire une bonne charpente ». Eh bien ! je suis obligé d'avouer que la bonne charpente ne m'attire pas du tout.

Alors, dans ma « Marseillaise », il n'y a évidemment aucune charpente de ce genre. J'ai suivi une idée qui grandit, qui grandit, qui grandit... J'ai voulu essayer d'exprimer, non pas la naissance — car elle existait à l'état latent depuis longtemps —, mais si vous voulez la seconde naissance, les développements et l'élargissement de l'idée de Nation opposée à l'idée de féodalité, c'est-à-dire de pouvoir personnel. On peut dire qu'il s'agissait de dépasser un état de choses dans lequel les gens obéissaient à un seigneur — peut-être parce qu'ils aimaient ce seigneur et qu'il était très bon, mais de toute façon obéissaient à la personne d'un seigneur. Car ce qui importait c'était la **personne** de ce seigneur, de même que ce qui importait à l'ensemble de la Nation, c'était **la personne** du Roi. Donc, progressivement — car c'est un sentiment qui a mis du temps à se développer —, de l'attachement personnel à un individu, on est passé à l'attachement personnel à l'ensemble des citoyens, c'est-à-dire à la Nation. C'est cela l'histoire de « La Marseillaise ».

Il s'agit donc du développement d'une idée. Je suis une idée générale, plutôt que de suivre le développement d'une idée particulière, mais j'essaie par contre de le faire par petites touches, et par des scènes qui soient extrêmement particulières.

Cahiers C'est en somme un film dont l'idée pourrait constituer l'ample mouvement d'une épopée, mais dont le ton est celui d'une chronique faite de mouvements particuliers.

Renoir Vous avez raison, à ceci près que votre constatation part d'une certaine idée qu'on se fait de l'épopée. Car on se fait de l'épopée une idée romantique. Prenons ce qui est sans doute la plus grande des épopées : « L'Iliade », ou « L'Odyssée ». C'est plein de petites touches particulières, et ça ne suit pas **une** ligne. C'est présenté avec une grande unité de conception, et d'autant plus remarquable qu'il y a eu vraisemblablement plusieurs auteurs, mais l'unité est une unité spirituelle et nullement une unité de construction. Il arrive même que, brusquement, on passe à des petites scènes tout à fait quotidiennes et parfois absolument triviales.

Je ne veux pas dire que j'aie voulu imiter « L'Iliade » ou « L'Odyssée », je n'ai pas eu cette ambition, mais je pense qu'en essayant de faire ressortir l'importance de tous les petits détails, je pense qu'en faisant cela, qui contredit une certaine idée qu'on se fait du classicisme, je n'ai pas abandonné ou contredit la tradition classique.

Cahiers La façon dont vous montrez par exemple le personnage de Louis XVI contredit aussi certaines idées. Car on pense parfois, ou bien que Louis XVI était un tyran, ou bien qu'il aurait fallu de toute façon le montrer comme tel. Un critique vous a dit l'autre jour à une conférence de presse : « Pourquoi avez-vous montré Louis XVI sympathique alors que tout le monde sait qu'il était un tyran ? »

Renoir On en arrive là à l'éternelle question du cinéma qui est la lutte contre le cliché. En réalité, les films réellement intéressants sont ceux qui ont démoli quelques clichés. Or il se trouve que de nos jours les clichés augmentent. Et ils augmentent parce que les gens lisent davantage, vont au cinéma, écoutent la radio, etc. Le bourrage de crâne a des moyens beaucoup plus puissants qu'il n'avait autrefois, du temps où il se transmettait seulement de bouche à oreille. Je suis persuadé que les idées toutes faites fleurissent maintenant avec une vigueur qu'elles n'ont encore jamais eue.

Il se trouve que je connais bien cette conception de Louis XVI, et que c'est un peu exprès que j'ai voulu montrer le contraire. D'abord parce que ça correspondait au résultat de mes recherches, ensuite parce que ça me plaisait bien d'aller contre un cliché.

J'ai toujours eu horreur de l'idée selon laquelle, d'un côté il y a des gens tout noirs, de l'autre des gens tout blancs. Il n'y a pas de blanc. Il n'y a pas de noir. C'est une vieille histoire.

Et je vous prie de m'excuser de répéter comment je me suis aperçu de ça, mais je trouve que c'est amusant, car je m'en suis aperçu en entrant dans la cavalerie. Et la première fois que, dans ce milieu que je ne connaissais pas, et en parlant d'animaux que je connaissais mal, j'ai prononcé le mot « cheval blanc », j'ai été le but d'un certain nombre de quolibets. On m'a alors expliqué qu'il n'y a pas de chevaux blancs, pas plus qu'il n'y a de chevaux noirs. Il y a des chevaux gris foncé et des chevaux gris clairs, il y a des chevaux alezan foncé et des chevaux bai clair, bref, il n'y a pas de chevaux qui n'aient dans leur robe quelques poils d'une autre couleur. Dans la nature, le cliché n'existe pas. Dans la vie non plus. Alors dans les films il ne doit pas y en avoir.

Ce qu'on peut montrer par contre dans les films, si on veut, ce sont des gens qui ont des idées tranchées. Mais moi ça ne m'intéresse pas tellement. Et ça ne m'intéresse pas pour une bonne raison : c'est qu'une telle attitude me reste incompréhensible. Une telle attitude vous rend aveugle. Et elle vous empêche, en plus, de jouir de la vie. Car on se prive d'une quantité de choses. Aujourd'hui le sectarisme, comme les clichés, augmente. Remarquez qu'actuellement le sectarisme le plus grave est celui qui consiste à condamner telle ou telle idée politique. Ce sectarisme-là me reste aussi étranger que n'importe quel autre.

Pour en revenir à Louis XVI, j'ai donc traité le personnage avant tout en fonction de ce que j'en savais. Ou plutôt de ce que j'en avais appris. Car, voyez-vous, « La Marseillaise » est peut-être le seul film dans ma carrière dont j'aie écrit le scénario en me basant sur une documentation très précise et très poussée. D'habitude, j'écris sur des choses que je connais, des milieux que je connais et où j'ai vécu, et la documentation, par conséquent, est en moi. Mais « La Marseillaise » étant un film historique, j'ai bien été obligé de me familiariser avec le style, les façons, les paroles, le costume des gens de cette époque. Et c'en est à un point tel que je peux dire que dans « La Marseillaise » je n'ai pour ainsi dire pas fait de dialogues. Car presque tous les dialogues sont pris dans des documents existants. Ainsi l'histoire du début, celle du pigeon et de la vie sur la montagne, cette histoire est prise dans les « Cahiers de Revendications » aux Etats Généraux. Un peu plus loin, les discours sont tirés des comptes rendus des clubs dans les journaux de l'époque. Et en ce qui concerne les faits de la cour, je n'ai eu qu'à puiser dans les diverses chroniques existantes.

Donc, en me documentant, j'en suis arrivé à la conclusion que Louis XVI était un personnage, d'abord d'une très grande bonté, et ensuite d'une très grande distinction. Un homme parfaitement distingué. Et j'entends, par là, qui n'était pas vulgaire. C'est-à-dire qui n'avait pas les vulgarités de cette aristocratie de l'époque qui en était arrivée à un état de décadence tel que les

idées les plus absurdes la poussaient. L'idée de caste, par exemple, qu'elle s'était mise à cultiver. Et là, je crois que les révolutions sont faites avant tout par les gens eux-mêmes qu'il s'agit pour les révolutionnaires de renverser : ce sont leurs erreurs qui ouvrent toute grande la porte aux autres. Bien sûr, il faut aussi que les autres s'agitent un peu, mais je crois que les révolutions ne réussissent que lorsque l'objet à renverser est déjà branlant.

En tout cas, j'ai lu beaucoup de documents sur Louis XVI, et j'en suis arrivé à la conclusion que c'était un personnage extrêmement sympathique et, étant donné que c'était cela que j'avais trouvé dans mes recherches, j'ai voulu le montrer tel.

J'ai même l'impression — et cela, je crois que mon frère Pierre l'a rendu admirablement — j'ai même l'impression que cet homme se savait victime de la destinée et savait qu'il n'y avait pas à lutter. J'ai voulu donner l'impression d'un personnage qui **sait**. Et cela, alors que ce personnage royal est flanqué d'une femme qui est une espèce de caquetière agressive. Car malgré la noblesse de sa naissance, Marie-Antoinette était une femme extrêmement vulgaire. Le fait de jouer à la bergère à Trianon, par exemple : eh bien ! la vulgarité, c'est cela. Et Marie-Antoinette s'est bien définie à travers ce genre d'épisodes. Tout ce que j'ai appris d'elle me déplaît. Elle n'avait aucun goût. Tandis que Louis XVI avait du goût. Et aussi de la lucidité. J'ai l'impression que Louis XVI **savait** que c'était la fin, et qu'il se disait : faire une chose ou en faire une autre, de toute façon, cela ne changera rien à la destinée. J'ai l'impression que c'était une victime consciente de la destinée.

Cahiers En créant cette opposition entre Louis XVI et Marie-Antoinette, et en faisant d'elle une véritable garce, vous avez sûrement fait sauter encore quelques clichés. Comment vous y êtes-vous pris pour pousser Lise Delamare dans ce sens ?

Renoir Il y a quelque chose qui marque sûrement le personnage de Marie-Antoinette dans mon film : je lui avais demandé de donner « l'idée » d'un léger accent, ce qui donne une grande froideur au personnage. Je voulais que l'on sente que Marie-Antoinette est née en Autriche. C'est à peine indiqué, mais il y a de temps en temps un petit quelque chose, une légère difficulté d'élocution que Lise Delamare a très bien rendue, et qui doit contribuer à donner cette froideur à son personnage.

Cela dit, quand je pense à toute la documentation que j'ai lue avant de faire « La Marseillaise », il me semble que Marie-Antoinette était surtout et tout simplement très bête. Vraiment une idiote. Toutes ses aventures sont des aventures grotesques. Les compromissions constantes, une espèce de romantisme avant la lettre, le gaspillage sans compter, et l'aventure du collier, et Trianon, et le fait de ruiner les fabricants de soie lyonnais. Car elle n'aimait que les linges en lin fin, elle le disait, le proclamait, et faisait campagne contre l'usage de la soie. Alors la soie, moi je n'aime pas beaucoup ça, mais enfin des tas de gens en vivaient et avaient besoin de la publicité royale pour vivre.

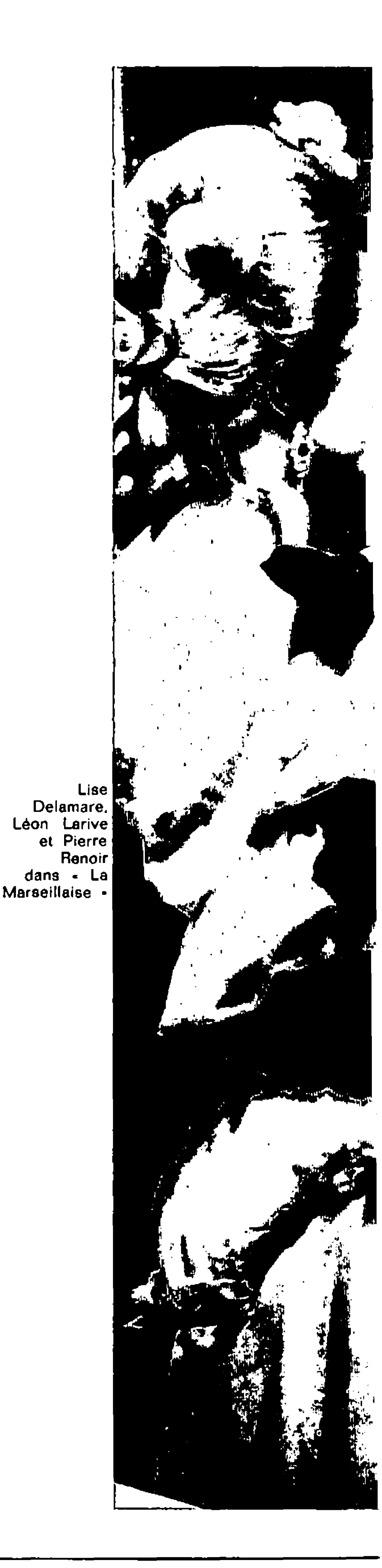
Et si je vous ai dit tout à l'heure que l'histoire de la bergère à Trianon était parfaitement vulgaire, c'est que cela me fait penser à cette même vulgarité qu'on trouve aujourd'hui chez les gens du monde qui jouent aux hippies. C'est la même chose. Et je vous dis cela parce que j'aime bien les hippies, les vrais, comme j'ai toujours bien aimé les clochards. Dieu sait si les vrais hippies, qui ont abandonné tout confort et qui croient trouver une certaine liberté dans un certain renoncement, Dieu sait si c'est sympathique. Mais quand le hippie, en fin de journée, rentre dans un bel appartement pour se faire servir un cocktail par son butler, à mon avis ça n'a aucun intérêt et c'est grotesque.

J'aurais d'ailleurs bien aimé traiter un certain nombre de choses autour de Marie-Antoinette, mais le sujet était trop vaste. J'ai pourtant marqué un autre petit point : au moment où tout va mal et où le peuple va attaquer le château, elle engueule son fils parce qu'il se traîne par terre !

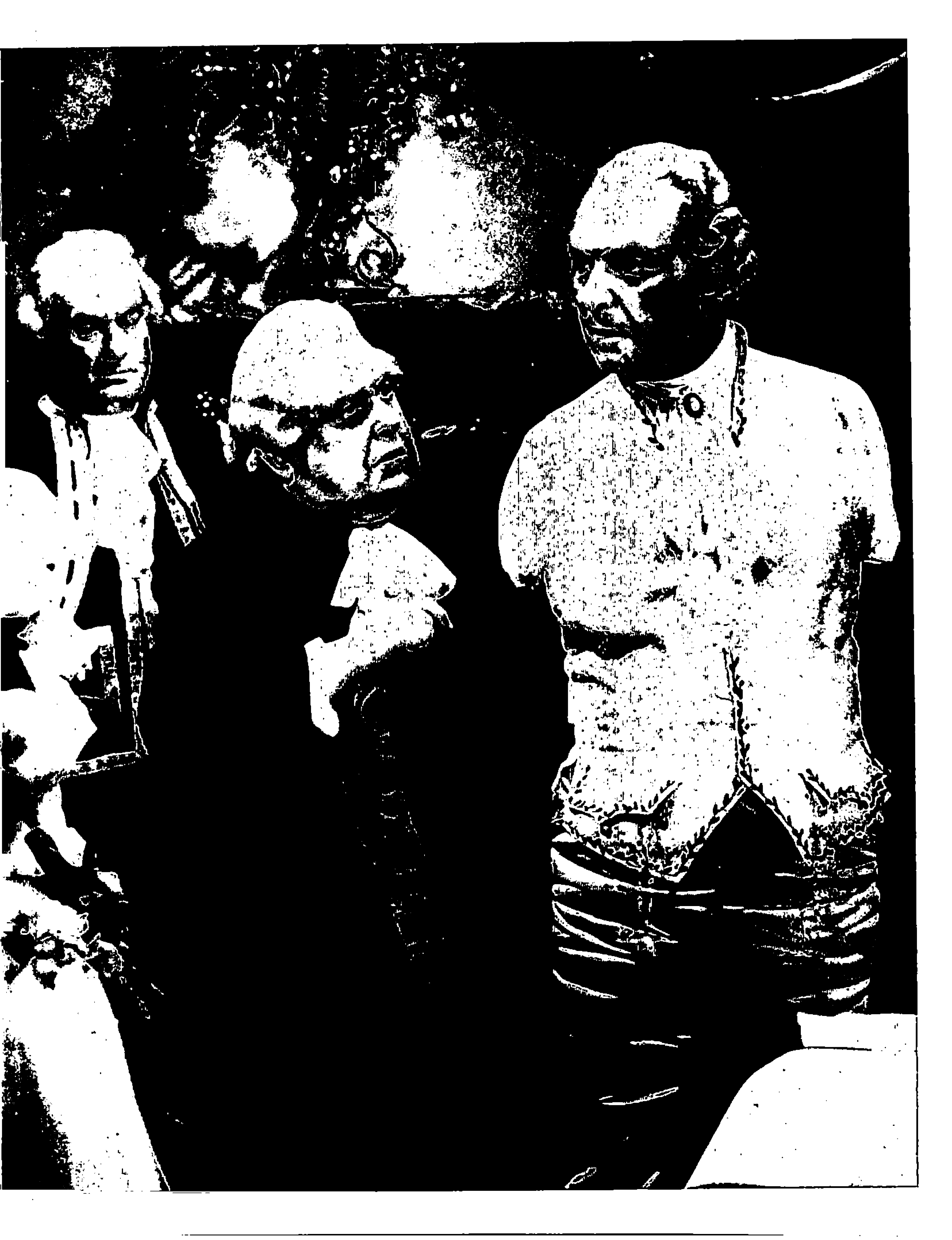
Mais tout cela était une tentative pour aborder des événements immenses par le petit côté, sans pour cela, et malgré mon attachement aux détails, faire oublier l'importance de la Révolution.

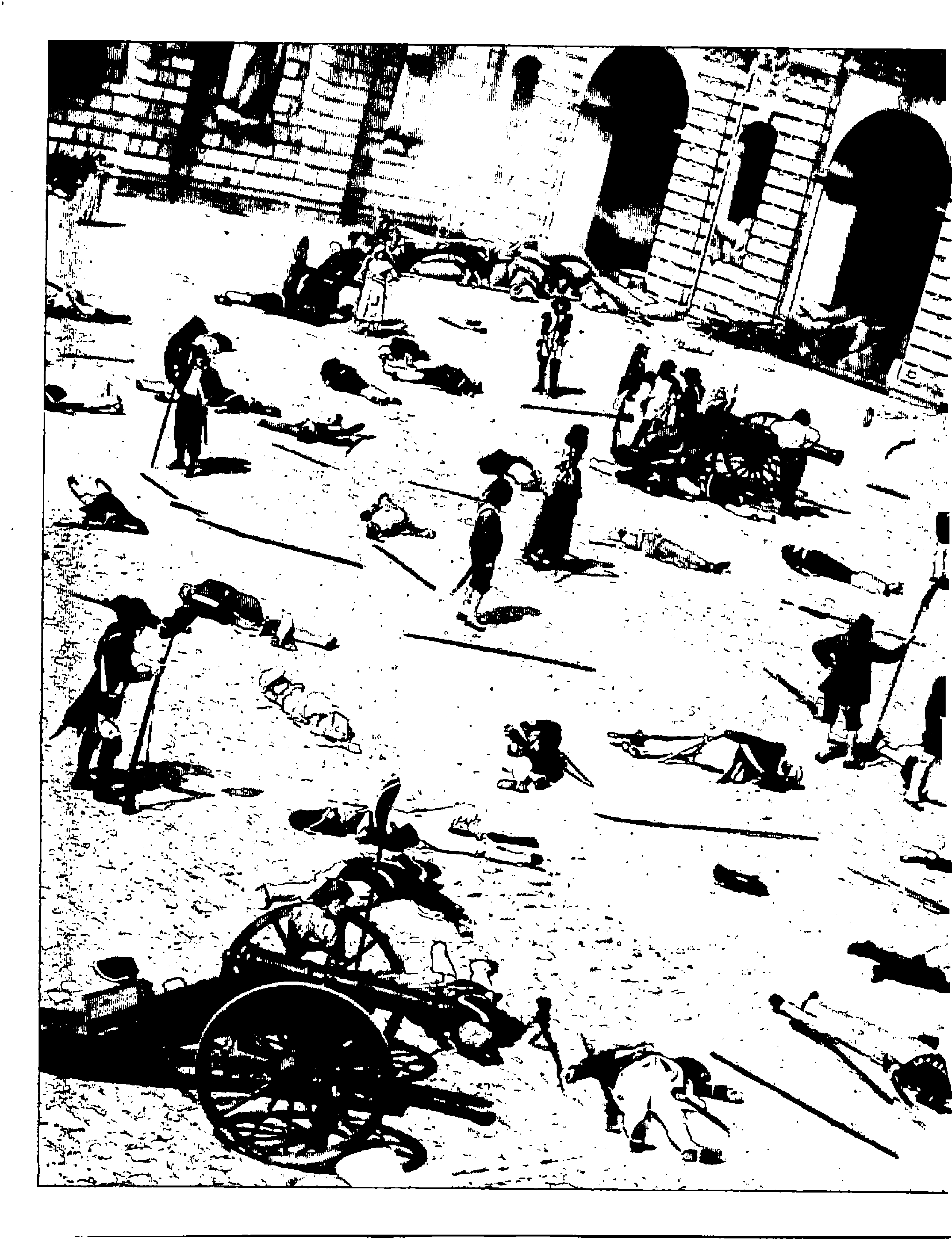
Car c'est tout de même, depuis le Christianisme, le grand événement dans le monde. Les révolutionnaires du monde entier se réclament de la Révolution française plus que de n'importe quelle autre, tout au moins sentimentalement. On doit beaucoup de choses à la Révolution française. Tenez : ne serait-ce que le fait d'avoir donné un nom aux Juifs. Ce n'est déjà pas mal. Car auparavant les Juifs s'appelaient par exemple Abraham, fils de Jacob, mais ils n'avaient pas de nom et ne figuraient pas à l'état civil. La Révolution leur a donné un état civil. Elle les a même forcés d'en prendre un. Et les armées victorieuses de la Révolution et de Napoléon ont fait la même chose dans les pays conquis. C'est la raison pour laquelle en Allemagne tellement de Juifs portent les mêmes noms. Ils passaient à la mairie pour s'en faire donner un, mais ils étaient pris de court. Le clerc leur disait : « Alors, quel nom tu prends ? — Ah ben... je ne sais pas. — Bon, eh bien ! là, en face, il y a la montagne, la montagne aux roses. Tu seras Rosenberg... » Et voilà. Cela a donné une existence sociale à des tas de gens qui n'en avaient pas.

J'ai d'ailleurs l'impression que la Révolution continue, et que cette idée de Nation, que je fais exposer dès le dé-



Lise Delamare, Léon Larive et Pierre Renoir dans « La Marseillaise »







« La Marseillaise »

but du film, cette idée que nous devons à la Révolution, est en train de gagner dans le monde de façon foudroyante. Les gens qui se ressemblent, qui parlent la même langue, se rassemblent et exigent qu'on reconnaisse ce rassemblement. Il y a quelques années, je me disais : ça va être très simple, le monde va être divisé en deux. Il y aura l'Est et l'Ouest, et ce sera très commode car ils se craindront, alors ils s'assiéront l'un en face de l'autre, ils trinqueront et il n'y aura pas de guerre. C'était une erreur grossière. Nous allons au contraire vers une poussière de nations. Car le nationalisme gagne, et cette renaissance actuelle du nationalisme c'est en grande partie à la Révolution que nous la devons.

Cahiers Ce qui frappe aussi dans votre film, et qui se relie à ces recherches sur la Révolution dont vous parliez, c'est son côté « didactique », la foule de choses qu'on y apprend : de « l'émigration » des tomates à la charge en douze temps du fusil, et sans qu'il s'agisse aucunement de didactisme politique.

Renoir Mes recherches — ce qu'ambitieusement j'appelle ainsi —, disons mes lectures, m'ont amené à bien connaître tout ce qui concernait l'époque et à fabriquer mon dialogue, comme je vous l'ai dit tout à l'heure, à peu près entièrement à partir d'extraits de documents existants. Même dans les petites choses. Quand, par exemple, Jouvet dit à Pierre — Louis XVI — : « Il faut quitter le château », Louis XVI hésite, puis il dit : « Marchons ! ». Quand j'ai lu cela, dans les Cahiers de je ne sais plus quel témoin, ce « marchons » m'a frappé. Je me suis dit : Mais pourquoi ne dit-il pas : « Allons-y » ? Ou : « Vous avez raison. » Non : « Marchons ! » Il y a fréquemment des mots de ce genre chez Louis XVI. Ce « marchons », à mon avis, a une sorte de valeur symbolique. Cela veut presque dire : « Marchons à la mort ». J'ai beaucoup tenu à employer dans ce film des mots qui furent effectivement dits à l'époque et qui se trouvent devoir leur grandeur au fait qu'ils furent prononcés sous le coup de certaines émotions. Il y a ainsi cet autre mot de Louis XVI, que j'ai cité tel qu'il est : lorsqu'il quitte le palais et que le dauphin s'amuse avec les feuilles, le roi dit : « Les feuilles tombent bien tôt cette année ». Ce mot, que je n'ai pas inventé, est à mon avis assez poignant. Et cela tend à confirmer ce côté victime consciente qui, je crois, se trouvait chez Louis XVI. Mais je crois que je me suis éloigné de votre question qui portait sur le côté didactique du film.

Ce côté *documentaire*, j'y ai fait très attention. Et peut-être même n'aurais-je pas osé entreprendre ce film si je n'avais eu un camarade qui était mon assistant et conseiller. J'avais en fait deux merveilleux assistants : l'un qui était Carl Koch, un Allemand — qui connaissait bien le côté allemand de Marie-Antoinette et tout ce qui concernait l'influence allemande à la cour, l'autre qui était Corteggiani. Corteggiani était un passionné de la mécanique historique et populaire. Par exemple, il connaissait parfaitement, au point de pouvoir les décrire, les dessiner, les démonter et les remonter, toutes les armes à feu depuis Azincourt. Toutes. C'est lui aussi qui m'a aidé à donner aux mouvements de troupes l'exactitude que vous avez peut-être remarquée. Par exemple, pour les changements de garde à Versailles, c'est exactement comme cela que ça se passait.

Koch, lui, m'a appris, pour ce même début à Versailles, que les fanfares de réveil, ces fanfares du matin qui accompagnaient le petit lever de Sa Majesté, se trouvaient des deux côtés du canal. Il y avait une troupe de musiciens d'un côté du canal, et l'autre lui répondait de l'autre côté.

On ne peut pas tout dire dans un film, ce serait trop long. Aussi ne l'ai-je pas dit. Mais c'est la raison pour laquelle ces fanfares, lors du début dans le vestibule, se répondent, l'une plus forte parce qu'elle est plus proche, et l'autre moins forte. Donc, cette raison qu'on ignore n'en est pas moins là, et je crois que, quand on a des raisons qu'on ne dit pas et que ce sont des raisons justes et profondes, cela aide à donner une certaine vie à l'objet représenté. J'ai toujours eu le plus grand attrait pour ce genre de précision. Car c'est à la fois extrêmement enrichissant pour le film et pour soi-même, et extrêmement amusant. Et il y a un film merveilleux dans lequel j'ai trouvé cette exactitude pour laquelle j'ai le plus grand respect : c'est « La Religieuse », de Jacques Rivette. Tout y est juste. On se croirait absolument dans l'époque, et dans un couvent. Cela vient de cette exactitude profonde, faite à la fois de détails et d'une idée d'ensemble. Et c'est un film d'une grande dignité, d'une grande noblesse.

Cahiers Pourriez-vous nous dire quelques autres « raisons profondes » de certains épisodes de « La Marseillaise » ?

Renoir Eh bien ! tenez : une chose invraisemblable, — et ça m'a passionné quand j'ai lu ça — c'est le chant « O Richard O mon Roi ». Lorsque Louis XVI accepte d'aller passer sa garde en revue, les gentilshommes qui sont dans le vestibule se mettent à genoux et chantent « O Richard O mon Roi » ! Ça a l'air d'être un bel effet du metteur en scène pour donner une sorte de rythme et de solennité à la descente du roi dans la cour. Pas du tout ! Ça s'est passé exactement comme ça. Le chant en question est extrait de « Richard Cœur de Lion » qui était l'opéra à la mode — de Grétry, et tous les gens distingués connaissaient par cœur le grand air « O Richard O mon Roi » qu'ils chantaient volontiers. Et lorsque Louis XVI est sorti, instinctivement, ils se sont mis à genoux pour entonner

cet air, parce qu'ils le connaissaient et qu'il leur semblait, dans cette situation, répondre à quelque chose.

Cahiers On a dit parfois que le chant « La Marseillaise » avait été lui-même inspiré à Rouget de L'Isle par un air d'opéra.

Renoir La chose n'est pas impossible, mais pour ma part, je n'ai jamais trouvé ce renseignement. C'est peut-être exact, car les renseignements sont nombreux et contradictoires. Pour moi, je m'en suis tenu à ceux dont on est sûr, à savoir Rouget de L'Isle chez Dietrich à Strasbourg, puis le colporteur juif allant vendre sa marchandise à Montpellier et qui y fait connaitre le chant de l'armée du Rhin, puis Mirer, à Montpellier, qui commandait le bataillon des gens de la ville montant sur Paris, qui se met à le chanter parce que ça lui plaisait et qu'il avait une belle voix. A partir de là, c'est venu à Marseille et ça s'est répandu.

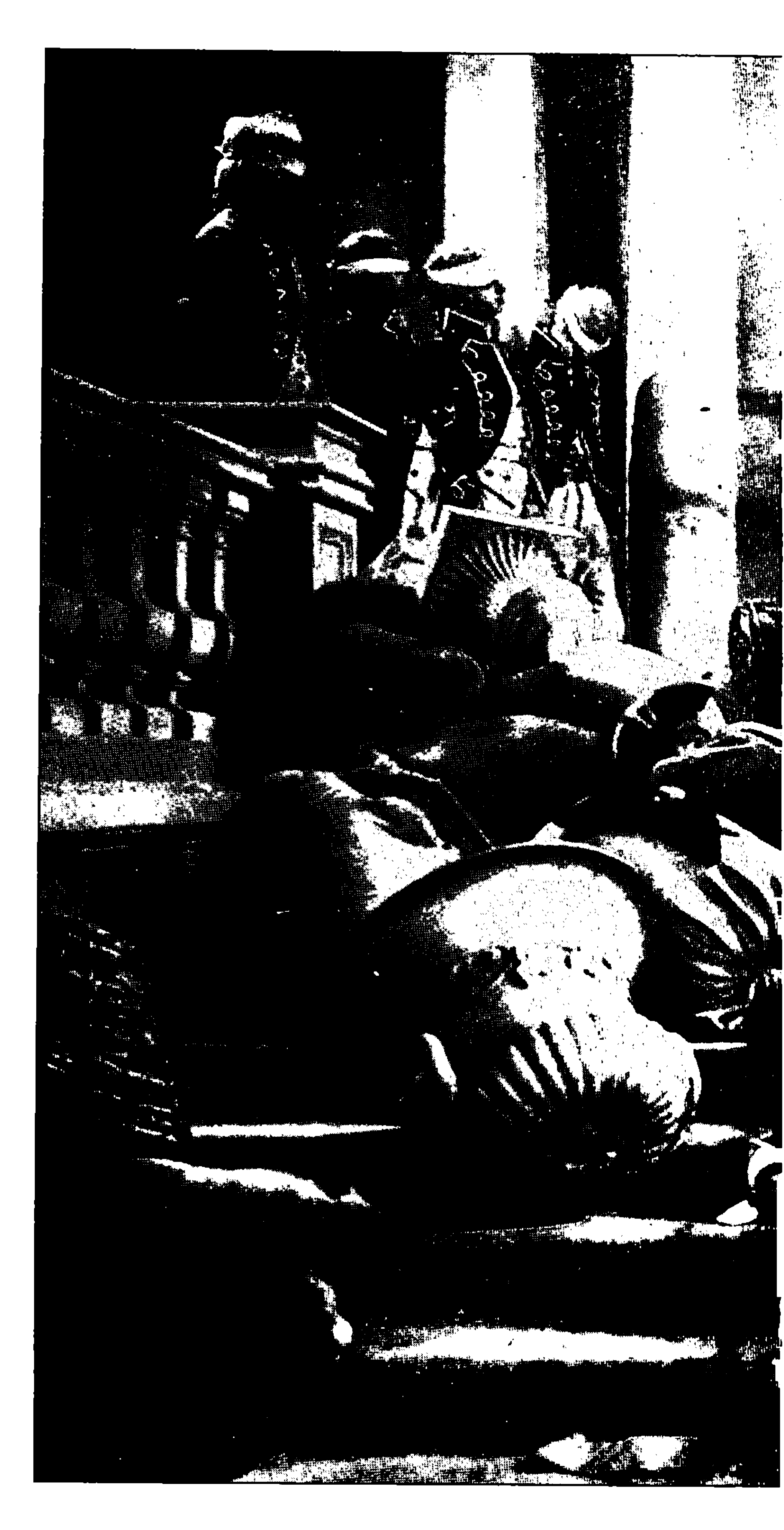
Et là encore : ce chant qui allait prendre tant d'importance dans la vie française est parti absolument sans plan, sans « Blue print ». Personne n'a dit : je vais écrire un chant qui va être le chant principal des Français. C'est venu absolument en dehors des auteurs. Et puis les auteurs sont légion. C'est justement pour montrer que les auteurs sont légion que j'ai fait un arrêt dans la marche des Marseillais, arrêt au cours duquel on parle d'un maitre d'école qui a fait composer par ses élèves un couplet de plus : « Nous entrerons dans la carrière... ».

Cahiers Pourriez-vous nous dire quelques mots de Carl Koch, qui a d'ailleurs collaboré avec vous à d'autres films. D'où venait-il ?

Renoir Eh bien... il avait été, entre autres choses, un collaborateur de Brecht. Or Brecht a toujours eu sur ses collaborateurs une forte influence. Il était l'ennemi des rêveries imprécises, et il a donné à ceux qui l'entouraient un grand sens de la logique. Là est je crois l'essentiel de son influence : une influence logique. Ceux qui ont travaillé avec lui sont toujours devenus des ennemis du rêve inutile. Et Koch apportait dans nos discussions de scenarii et de scènes cette espèce de rigueur logique qui chez Brecht aboutit très souvent à des conclusions qui semblent baroques, mais qui ne le sont pas. Seulement le public ne voit pas toujours la logique. Le public crois que la vérité, ce n'est pas comme ça. Nous en arrivons là encore à la poursuite du cliché.

Koch et moi étions très amis. Il avait déjà travaillé avec moi pour « La Grande Illusion », et il a recommencé pour « La Règle du jeu ». Suivant les cas, son rôle variait. Pour « La Marseillaise », je lui demandais d'être avec moi et de m'aider à éviter les banalités. Car on se laisse quelquefois attirer par le facile, et souvent on ne s'en rend soi-même pas compte. Or c'est un homme

(Suite page 66.)





« LA MARSEILLAISE ».



« LA MARSEILLAISE ».

A se lire aujourd'hui, « La Marseillaise » apparait comme l'un des plus importants films de Renoir — et non pas l'œuvre de circonstance, le travail de commande auquel Jean de Baroncelli et nombre de « renoiriens » veulent croire encore, comme s'il y avait quelque honte secrète de ce côté-là et que l'on veuille excuser « l'artiste » Renoir (lui qui n'aime ni l'Art ni les artistes) de ce « faux pas ». Or, contemporaine de « La Règle du jeu », « La Marseillaise » ne lui cède en rien et porte peut-être, quant à la narration, davantage d'audaces prémonitoires du cinéma moderne. Il ne nous est pas indifférent qu'en grande part cela se doive à ce que, sans exagération, l'on peut nommer l'engagement de cette œuvre, que signale en premier lieu sa valeur didactique. Par ses références historiques minutieuses (cf. entretien ci-dessus), ses analyses pertinentes, l'utilisation intensive qui s'y fait des **exemples** — de la fameuse « charge du fusil en douze temps » jusqu'à l'explication menée à tous les niveaux du concept de Nation — par l'incessant et fécond échange enfin qui s'y opère entre sens de l'Histoire et signes du vécu, le film tout entier vaut à la fois comme une leçon et comme (remarquait Truffaut) un documentaire sur l'époque (à travers la nourriture autant que la politique) ; comme le pourtant impossible montage des actualités du temps.

C'est dire que s'y manifestent ensemble le plus grand recul et la plus grande proximité, la distance requise par l'analyse des opinions et motivations, et la familiarité nécessaire pour passer du plan de l'abstraction à celui de la démonstration concrète. Or, cette qualité didactique (dont bien avant Rossellini, Renoir découvrit l'emploi au cinéma) ne serait qu'accessoire et ne mènerait à rien si elle n'était, ici, précisément **au service** d'un discours politique manifeste, si elle ne faisait — que le film ait ou non répondu aux vœux de ses promoteurs (C.G.T. et Front populaire) — ce qu'il faut bien nommer « œuvre de propagande ».

C'est pourtant tout autre que « La Marseillaise » parut être pendant longtemps : ni engagée, ni propagandiste. Comment s'expliquer cela ?

Retour en arrière. Truffaut en effet, qui notait l'incontestable nature documentaire du film, fondait celle-ci (« Cahiers » nº 78, page 75) sur un principe intangible de l'exégèse renoirienne : l'objectivité, l'impartialité de Renoir : « Renoir brasse tout un monde, plaidant pour toutes les causes avec cette objectivité, cette générosité, cette domination intelligente que nul ne lui a jamais contestées. Il est au-dessus de la mêlée. » Il paraitra dès lors d'autant plus paradoxal (et pourtant la chose n'est nullement douteuse) d'affirmer que « La Marseillaise » ne sert qu'une idée et qu'une cause (la Révolution), ni plus ni moins que le plus primaire des films de propagande... Et d'autant plus choquant encore d'estimer que c'est **pour cela** précisément, par cette vertu propagandiste, par ce contenu politique, que le film est **d'abord** admirable, et que pour autant il ne contredit en rien l'œuvre tout entière de Renoir non plus que les principes d'indépendance, de tolérance et de largeur de vues qu'elle pourrait appliquer et prôner.

Précisément « La Marseillaise » nous montre — et c'en est peut-être, à ce point d'efficacité et de perfection, l'unique exemple au cinéma — que la propagande n'est pas forcément maladroite et bête, que l'expression d'un point de vue politique par le cinéma n'oblige pas forcément à chausser de gros sabots, et qu'enfin ce n'est pas forcément restreindre l'intérêt d'un film, appauvrir son écriture, minimiser sa portée que précisément lui en attribuer une qui ne soit pas **neutre**, ou vague, ou ambivalente, mais au contraire orientée et cohérente. Et le débat soulevé dès lors, c'est celui de la possibilité pour un cinéma politique d'être intelligent, ou pour un cinéma intelligent de faire acte politique — débat on ne peut plus actuel, puisqu'il semble bien qu'avec Godard, Allio et quelques autres, ce soit décidément de ce côté-là qu'enfin le cinéma français s'engage.

Ce que « La Marseillaise » peut aujourd'hui nous apprendre là-dessus, c'est justement qu'une telle ambition politique risque quasi automatiquement (dès qu'un film met en cause actes ou idées politiques, il s'expose à une lecture elle-même orientée par toutes sortes de présupposés sinon de préjugés d'ordre politique) de prêter à des interprétations confuses et contradictoires pour peu que les idées en cause dans l'œuvre ne soient pas questionnées ou soutenues avec toute la clarté requise : le piège qui guette tout film à message (et « La Marseillaise » est le périple d'un message) est celui du schématisme et de la simplification excessive — mais supposée nécessaire pour éviter toute ambiguïté.

Or, jamais Renoir ne cède à cette tentation — naturelle dès que l'on envisage de faire œuvre didactique et efficace — du schéma (et l'on sait combien il méprise ce qu'il nomme les « blue print »). Faut-il pour autant en conclure que « La Marseillaise », de s'épargner ainsi toute outrance du trait, de traiter en égaux devant le cinéma Royalistes et Marseillais, idée monarchique et idée nationale, ne prend parti pour aucune des deux causes ? On peut dire que c'est l'exégèse tout entière de l'œuvre de Renoir qui se trouve viciée dans son principe, quand, de la constatation que Renoir filme avec autant de passion — et dote par conséquent d'autant de force et de pouvoir de conviction — les « justes » et les autres, elle conclut qu'il les respecte autant, et, pour ce qu'il les traite équitablement, les tient pour égaux, ne les départage pas et se tient lui-même « au-dessus de la mêlée ».

Contre l'humanisme. Tout le mal vient de ce que la critique longtemps à propos de Renoir s'est satisfaite de lieux communs sur « l'humanisme » de l'auteur — avec ce que cela entraine d'insistances qui n'expliquent rien sur « l'impartialité », « l'objectivité », la sympathie unanimiste de Renoir pour **tous** ses personnages, bons comme méchants, petits et grands, etc. Comme si le cinéaste du « Journal d'une femme de chambre » et de « La Femme sur la plage » n'avait jamais prêché que la réconciliation entre les êtres, les classes et les clans, comme si l'indéniable passion amoureuse que manifeste Renoir pour tout ce qui est **humain** devait forcément l'incliner à équilibrer tous les torts et donc, en fin de compte, à ne jamais vraiment prendre parti... Trop commode point de vue que celui-là, qui ne feint de prendre en considération l'éthique renoirienne que dans cette seule mesure où l'on peut la tirer du côté d'une interprétation de type chrétien. Et trop vague aussi, puisque tout fonder sur « l'humanisme » de Renoir c'est précisément banaliser son génie, raboter les arêtes de son ton et de son propos, les rendre quasi inoffensifs.

Ce point de vue humaniste donc, à quoi s'en est tenue la critique sur Renoir, puise toutes ses justifications dans ce seul fait que, si ne manquent pas tout au long de l'œuvre les personnages « chargés » (amants de « Nana », conspirateurs d' « Eléna et les hommes », militaires de « Tire au flanc », mauvais garçons de « La Nuit du Carrefour », épiciers de « Chotard et Cie », nobles de « La Marseillaise », etc.), le regard que sur eux tous (et ça fait beaucoup de monde) porte Renoir et par lequel il les fait exister, ce regard est toujours subtil, en quelque sorte « dialectique », c'est-à-dire qu'à la fois par lui sont mis à nu leurs défauts, ridicules ou tares, et que néanmoins il les pare, ces personnages tout près d'être condamnés, de traits émouvants et conducteurs malgré tout de sympathie. L'exemple extrême en est cette sympathie précisément dont l'on ne peut s'empêcher d'être pris pour le pourtant « ignoble Batala » (la remarque est de Truffaut), et dont il faudrait attribuer la cause et l'effet — selon toujours le même point de vue humaniste — à quelque désarmante bénignité de Renoir, telle que chez lui le cinéma, doté d'indulgence plénière, ne pourrait rien montrer de vil ou de bas qui ne soit aussitôt transmué (récupéré) par l'effet de cette qualité singulière que Truffaut lui-même, encore, à propos du « Crime de Monsieur Lange », ne peut que nommer « grâce »...

S'il faut avoir recours à cet humanisme d'une part, à cette grâce de l'autre, alternativement ou conjointement, pour pénétrer les beautés de Renoir et le sens de ses films, nul doute alors que la critique n'ait plus qu'à se mettre en prières...

Les plateaux de la balance. Mais nous avons la chance de pouvoir saisir à son point précis de basculement dans l'abus ce type de raisonnement quant à l'hu-

manisme de Renoir. C'est quand, dans son entretien avec François Truffaut et Jacques Rivette (« Cahiers » no 78, p. 41 et 42), Renoir, après avoir défini son « système de l'équilibre » — qui « est, dit-il, au point de vue **technique** (1) — je ne parle pas d'inspiration ou de qualité intrinsèque — la chose la plus importante, d'arriver à maintenir au même niveau les plateaux de la balance et, lorsque l'un a baissé très fort, de faire baisser l'autre, tout de suite après. (...) Je passe mon temps à rétablir l'équilibre dans un film, mais de croire que je dois le rétablir seulement avec des éléments « action » ne me vient pas à l'esprit. On peut rétablir l'équilibre avec un objet sur une table, avec une couleur si le film est en couleur, avec une phrase qui ne veut rien dire du tout, mais qui a moins de poids ou plus de poids que la phrase dite avant » — quand Renoir donc, qui précise encore sa **technique de narration** comme étant de « mettre constamment des cales, comme sous un meuble bancal », se voit poser la question suivante : « C'est ce « jeu d'équilibre » dont vous parliez qui doit vous empêcher absolument de faire œuvre de propagande »... laquelle en entraîne une autre : « Le sentiment que donne « La Marseillaise » est que les Marseillais et les Royalistes ont un même idéal, et sont surtout séparés par un malentendu. » (Curieuse remarque, à laquelle Renoir répond qu'il s'agit d'un peu plus qu'un malentendu..) Ce qui se produit ici, on voit bien que c'est une — pour le moins fâcheuse — extension : Renoir définit admirablement mais strictement sa démarche **narrative**, par ce qu'il nomme « système de l'équilibre », mais c'est bien d'une technique de construction qu'il s'agit, et non d'une morale ou d'une philosophie humaniste dans cet équilibre à rétablir inlassablement...

Qu'en effet dans « La Marseillaise » il y ait ce constant « jeu d'équilibre », cela n'est pas à mettre au compte d'un humanisme ni à celui de l'objectivité et de l'impartialité de la mise en scène, puisque cela concerne non une vision du monde œcuménique, mais une opération d'écriture, le principe qui régit non le jugement de Renoir sur ses personnages, mais bien plutôt son art de construire les scènes et d'aménager temps forts et faibles. S'il y a donc une « loi » de l'équilibre chez Renoir, on observera qu'elle ne s'applique qu'à une technique de narration (et donc ne peut fonder d'autre critique que littérale, pas plus qu'elle ne peut nourrir une exégèse thématique) ; que l'équilibre recherché est un équilibre structurel entre les divers éléments, temps, formes du film, et non pas un équilibre (de droit ou de fait) entre les points de vue des antagonistes ; que par cette opération d'ordre technique il ne s'agit nullement pour Renoir de ne pas départager les causes en présence, mais bien plutôt, pour **chacune d'elles,** de réaliser cette « égalisation des plateaux de la balance » qui vise non à mettre les thèses à égalité, à donner raison à tous les présents, à ne faire de peine à personne, mais — tout simplement — à varier structurellement les tons, l'intensité dramatique, à jouer des ruptures et des écarts, et ce aussi bien aux Tuileries que près du Vieux Port.

Allers et retours. Ainsi, on se livre à un détournement humaniste dès que l'on fait passer cette notion d'équilibre du plan de l'écriture à celui de la morale : tirer le style vers l'éthique, c'est la démarche même de ceux qui, forts de leurs bonnes intentions, préfèrent superposer à l'œuvre même leur lecture. Le même détournement se signale par la tendance dont il témoigne à ne vouloir envisager que les **ressemblances,** identités, égalisations, adéquations, ce qui rassemble et rapproche, aplanit et concilie. Ainsi, plus de différence entre nobles et révolutionnaires, et dès lors, pourquoi diable entreprendre « La Marseillaise »...

Or, c'est tout au contraire sur la notion de **différence,** d'altérité, de séparation radicale que le film est construit : ce sont les oppositions (non seulement entre thèses, idées, hommes et combats, mais langages — scène de l'explication du mot « nation » —, mœurs et mets, et jusqu'aux chants), les contrastes — tout ce par quoi deux mondes ne peuvent plus coexister —, qui constituent non seulement le sujet de « La Marseillaise » et le contenu de son message, mais, précisément, organisent sa structure formelle. (Différences à tous niveaux qui ne peuvent que gêner le point de vue humaniste).

On notera, pour en venir à une lecture littérale de l'œuvre, qu'elle est bâtie sur le schéma formel de l'aller et du retour, de la marche et de l'arrêt : départs (des Marseillais, de la Cour), traversée (de la France), voyages à la fois réels et symboliques (la Fédération), mutations morales, émigrations, nostalgie d'un pas de danse, le film entier n'est qu'un mouvement dans tous les sens, tout y bouge, des lois aux cartes géographiques, comme mû par quelque mystérieux appel d'air et besoin de changement...

Si bien que la **propagande** ici se propage et diffuse dans tout le film, s'inscrit dans les formes mêmes mises en jeu. Les centres se déplacent, les équilibres anciens se brisent, et chacun se voit assigner de nouveaux lieux ; mais la même agitation permanente fait se heurter les moments du film : l'on passe sans cesse du général au particulier ; du plan séquence aux plans brefs, tout bouillonne ; et plus que jamais ici il était nécessaire à Renoir de rétablir constamment l'équilibre des plans entre ces migrations des formes et des idées, ces ruptures des mœurs et des tons, ces décalages politiques et esthétiques. Plus que jamais dans « La Marseillaise », pour que ce qui avance fasse place à ce qui recule, il fallait à Renoir rester en équilibre.

Jean-Louis COMOLLI.

(1) C'est moi qui souligne.





J.L. ALLIBERT ET ARDISSON SUIVANT ANDREX DANS « LA MARSEILLAISE ».

Off-Hollywood entretien avec Arthur Penn par Jean-Louis Comolli



ndré S. Labarthe



TOURNAGE DE « BONNIE AND CLYDE ». WARREN BEATTY, FAYE DUNAWAY ET ARTHUR PENN.

Deux remarques : Si la critique n'est, la plupart du temps, que l'éclaircissement d'analogies que l'esprit se crée spontanément, il est d'usage qu'elle taise son origine pour ne livrer que le clair dessein d'un esprit occupé à cerner son objet. Tout se passe, en somme, comme si cet éclaircissement n'allait pas sans un égal obscurcissement des motifs profonds qui la suscitent. Et si, par exemple, j'entreprenais ici, comme je suis enclin à le faire, l'analyse de l'aspect et de la fonction du montage (ou du découpage) dans « Bonnie and Clyde », il n'en reste pas moins que cette analyse aurait eu sa source dans deux **images**. L'une évoquant la naissance et la croissance des cristaux (de ce point de vue, et métaphoriquement parlant, « Bonnie and Clyde » m'apparait comme le film de cette croissance tourné à l'accéléré) ; l'autre une sorte d'objet pyrotechnique de grande maitrise dont le cinéma ne nous propose habituellement que les **retombées** mais que l'art de Penn semble être de filmer au plus fort de son fonctionnement. C'est ma première remarque.
La seconde est que « Bonnie and Clyde » conteste cette idée reçue qui oppose cinéma de montage et cinéma d'acteurs, cinéma découpé et performance de comédien (les grands directeurs d'acteurs étant réputés ne travailler qu'en plans longs). Cette contestation, Welles et Becker nous en avaient, ici et là, fait la démonstration. Avec « Bonnie and Clyde », Penn nous en administre une preuve flagrante, en pulvérisant ses scènes sans en rompre la continuité et en faisant soudain tenir le propos entier du film dans ce seul plan rapide où Bonnie laisse voir l'amour qui la lie à Clyde alors que tout bascule dans le silence assourdissant de la mort la plus violente du cinéma américain. — André S. Labarthe.

Cahiers Par rapport aussi bien à « Bonnie and Clyde » qu'au « Gaucher », « The Chase » peut sembler, au niveau même du scénario, moins élaboré, et même maladroit : la première séquence du film, par exemple, fait l'effet d'une pièce rapportée, qui reste extérieure. Quelle est l'importance de votre travail sur les scénarios ?

Arthur Penn Pour « Le Gaucher », l'histoire initiale était très simple, et mon travail a été de l'enrichir en développant d'abord les rapports de Billy avec ses amis (surtout l'Ecossais), et en travaillant ensuite, avec le scénariste, tous les autres aspects du film systématiquement. Au départ de « Bonnie and Clyde », il y a un scénario qui nous est arrivé très complet, entièrement écrit (c'était un scénario auquel François Truffaut avait un peu contribué). Mais, comme j'en ai l'habitude, j'ai demandé à ses auteurs de le retravailler avec moi et d'y apporter certaines modifications. Ils ont accepté, ont intégré mes idées à leur scénario, si bien que, comme pour « Le Gaucher », il y a eu véritable collaboration entre les auteurs du scénario et moi-même. Ce qui ne s'est pas produit pour « The Chase ». Le sujet en a été écrit par Lillian Hellman, mais jusqu'à un certain point seulement, car elle semblait ne jamais pouvoir le terminer, si bien que j'ai dû intervenir et me suis trouvé obligé d'ajouter à son travail tout ce qui forme la fin du film : la grande scène dans le parking et le meurtre final, à la Kennedy. Pour tout le reste du film, j'ai dû me contenter exclusivement du scénario qu'elle avait écrit, si bien que « The Chase » n'est pas un film qui m'est vraiment personnel.

Cahiers Pourquoi n'avez-vous pas pu collaborer avec elle comme avec vos autres scénaristes ?

Penn Elle ne voulait pas envisager que l'on puisse même discuter de ce qu'elle avait écrit. C'est une grande dame, et elle ne conçoit pas que l'on touche à ce qu'elle fait. A un certain moment, le producteur, Sam Spiegel, a fait appel à quelqu'un d'autre pour récrire malgré tout ce qu'elle avait fait, mais alors, nous filmions déjà, ce qui fit que tout tourna assez vite à la plus grande confusion : nous avions un jour un morceau du scénario de Lillian Hellman, un autre jour quelque chose écrit par Horton Foote, un autre encore un fragment retravaillé par Ivan Moffet et parfois aussi, peut-être bien, des passages dus à Sam Spiegel lui-même. Un terrible mélange ! Je ne savais pas que de tels changements interviendraient. Cela commença par Brando, qui voulait certaines modifications de son rôle et de celui du Noir. Le personnage que joue Brando a ceci de particulier qu'il doit ne rien faire du tout dans le film, puisqu'il est la Loi. Or, ce qu'il y a de plus difficile pour un acteur, c'est de ne rien faire du tout, et cela gênait Brando, qui voulait jouer un homme d'action...

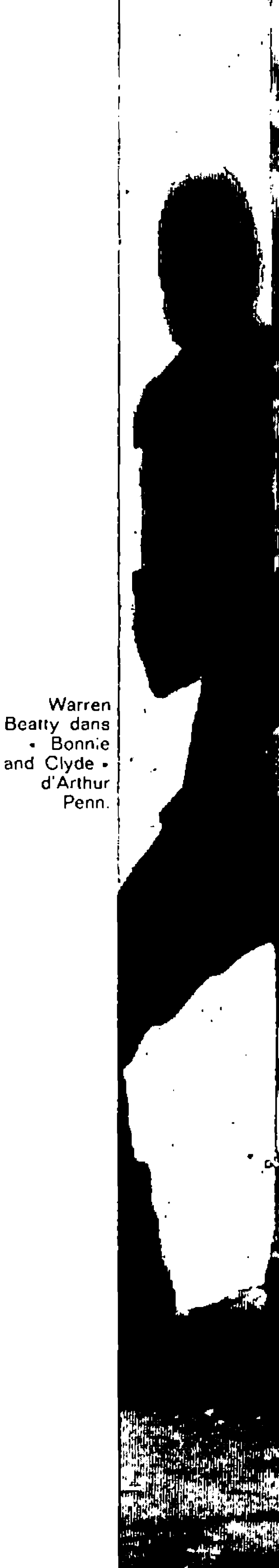
Cahiers Sa performance est étonnante dans la scène du passage à tabac : on a l'impression qu'il donne et reçoit vraiment les coups, et l'effet de violence en est d'autant plus net...

Penn Brando a eu quelques idées pour ce passage à tabac. Nous avons d'abord tourné la bagarre normalement, et ensuite nous avons tourné en accéléré, à 16 images, et là Brando a vraiment frappé ses adversaires et a encaissé leurs coups. Mais cela n'est pourtant pas dans le film : lorsque les monteurs ont vu cette prise, ils ont été effrayés et ne s'en sont pas servis parce qu'elle leur semblait insupportable. Mais je m'en servirai un jour...

Cahiers Parlez-nous de «Mickey One».

Penn Le film a été tourné à Chicago, à la suite d'un arrangement spécial avec la compagnie productrice, la Columbia. Les dirigeants de Columbia m'ont donné tout l'argent nécessaire et ne se sont pas du tout mêlés du film : d'ailleurs, par contrat, ils n'avaient même pas le droit de lire le scénario. En fait, cela aurait dû être un meilleur film, car j'avais la liberté la plus totale.

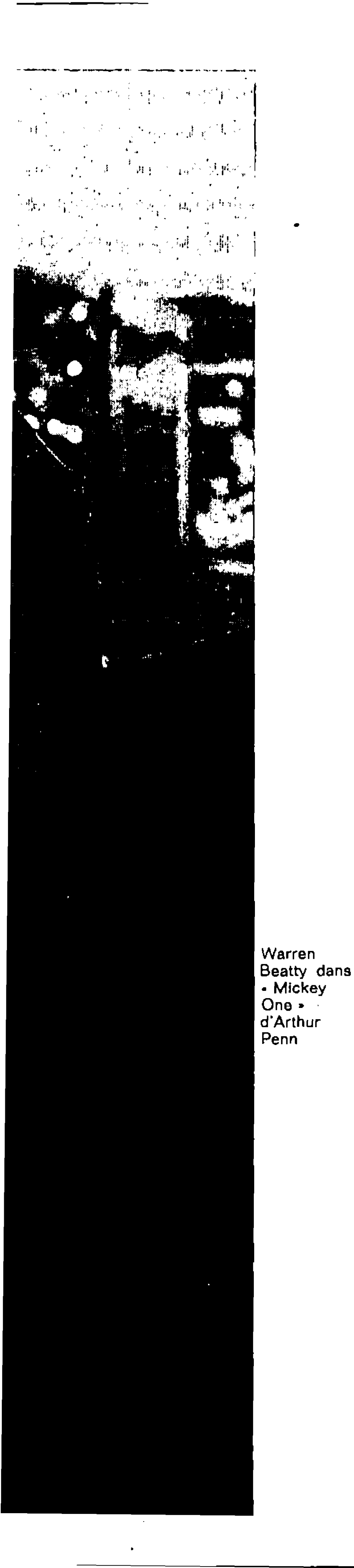
Cahiers Dans « The Chase », au con-



Warren Beatty dans « Bonnie and Clyde » d'Arthur Penn.




LOVE
10¢
DEPOSIT


Warren Beatty dans « Mickey One » d'Arthur Penn

traire, vous semblez avoir été gêne par la machine hollywoodienne...

Penn Je l'ai été. C'est une chose terrible que de faire un film avec tant de techniciens autour de soi, tant de gens très qualifiés et très habiles : si vous avez une idée, elle se trouve immédiatement filtrée comme la fumée par le filtre d'une cigarette. Votre idée, chacun de ceux qui vous entourent sait exactement comment elle doit être réalisée, et ce qui ressort finalement de tous ces efforts précis, ce n'est pas votre idée, mais l'archétype de l'idée hollywoodienne, le lieu commun, le banal. Si vous voulez éviter cela, il faut dire sans cesse non à vos collaborateurs : refuser systématiquement leurs propositions, d'une nuance de la couleur au choix d'une cravate, il faut tout changer ! Si vous voulez que le résultat de votre travail vous appartienne toujours et vous exprime personnellement, il faut tout surveiller, tout, en chaque scène, pour vous assurer que le moindre détail est tel que vous l'avez voulu. Très vite, ainsi, vous n'avez plus assez d'intérêt ni surtout d'énergie pour pouvoir faire tout vous-même, et voilà pourquoi, finalement, « The Chase » est devenu un film de Hollywood plus que de Penn.

Cahiers Avec « Mickey One » et « Bonnie and Clyde », vous avez tourné deux films avec Warren Beatty. Comment travaillez-vous avec lui, collabore-t-il au scénario ou à la conception des personnages ?

Penn Pour « Mickey One », non. Pour « Bonnie and Clyde », Warren Beatty non seulement en est le producteur, mais c'est lui qui avait acheté le scénario. En fait, nous avons parlé de tous les problèmes, et il a peu participé à l'écriture définitive du scénario. La seule modification importante, qui concernait le personnage de Bonnie, est venue de son interprète, Faye Dunaway : elle a pensé que, vers la fin du film, Bonnie et Clyde devraient parvenir à faire l'amour ensemble. Elle m'en a parlé, j'étais d'accord, j'en ai parlé à Warren et il avait eu lui aussi cette idée, que nous avons donc adoptée. Quant à Warren acteur, il a joué son rôle très sérieusement, exactement comme je le lui avais demandé. Je sais qu'il a la réputation d'être un jeune homme très difficile à diriger, mais nous sommes très liés, très amis, et nous avons une façon de nous parler qui évite tout problème : très crue, très directe et très naturelle.

Cahiers Après « Mickey One », il y avait eu un petit différend entre vous ?

Penn Oui. Nos rapports ont été difficiles : Warren ne voulait pas jouer le rôle comme je voulais qu'il le joue, il ne le voyait pas comme moi. Et nous ne nous sommes pas bien entendus.

Mais avant de commencer « Bonnie and Clyde », nous nous étions mis d'accord pour nous dire très franchement ce que nous pensions l'un de l'autre, et pour le dire très violemment si c'était nécessaire. Nous avions également convenu qu'en cas de désaccord total, ce serait lui qui céderait et ferait ce que je voulais. Voilà tout. En fait, curieusement, nous avions les mêmes idées. Le seul point sur lequel nous avons divergé un moment, c'était le choix de Faye Dunaway pour Bonnie : au début, il ne l'aimait pas et trouvait qu'elle n'était pas la Bonnie qu'il fallait. Après avoir travaillé avec elle, vers le milieu du tournage, il s'est rendu compte qu'elle était parfaite.

Cahiers Le tournage a-t-il été chronologique ?

Penn Non. Je le voulais, mais c'était impossible.

Cahiers Parce qu'on suit la même évolution que Beatty pour Faye Dunaway : on est contre au début, pour un peu plus tard...

Penn Cette évolution chez le spectateur quant à Faye Dunaway, nous l'avons délibérément voulue telle. Il fallait qu'au début elle soit un peu vulgaire, ni charmante ni sympathique, pour qu'ensuite, après la première scène d'amour avec Clyde, lorsqu'il devient évident qu'il est impuissant, nous puissions nous rendre compte qu'elle est émue, touchée par cette faiblesse, et qu'à partir de là, la personnalité de Bonnie change.

Cahiers On peut trouver des parentés entre le personnage du « Gaucher » et celui de Clyde : pour les deux la vie est un jeu, qu'ils jouent avec un revolver, comme des enfants. Et tous deux meurent, mais s'étant métamorphosés, ayant changé. Peut-on dire que pour vous le Gaucher lui aussi était impuissant ?

Penn Je ne pense pas. Il était très jeune, infantile d'une certaine manière, et la seule femme avec qui il couchait était celle de son vieil ami. Cela ne l'intéressait pas vraiment d'avoir une histoire d'amour, et l'on peut parler d'un côté œdipien chez lui. Il n'était pas impuissant, mais presque : c'est peut-être faire de la psychologie primaire, mais on peut présumer que les gens qui vivent beaucoup fusil en main ont un problème sur le plan sexuel, que cela manifeste un complexe...

Cahiers On trouve dans « Bonnie and Clyde » — porté à son point extrême — le même parti pris que dans vos autres films : de brèves séquences juxtaposées qui exploitent au maximum la violence des situations et portent au paroxysme le jeu des acteurs...

Penn La raison en est que je voulais un rythme, un montage très nerveux. Les souvenirs que j'avais de Bonnie et de Clyde, en effet, étaient des souvenirs de photographies. Aussi ne voulais-je pas user d'une caméra mobile qui suivrait une scène pendant très longtemps, mais en quelque sorte d'une technique kaleidoscopique.

Cahiers Il semble ainsi que chaque plan de votre film obéisse à une double fonction : s'intégrer dans le mouvement général du film, et apporter lui-



Anne Bancroft et Patty Duke dans « The Miracle Worker ».

même une information, une idée nouvelle, par rapport au plan précédent, par un procédé qui lui accorde une presque complète autonomie. Comme si chaque plan, bien que participant du montage général qui vise à la continuité, contredisait cette continuité par son isolement presque radical...

Penn Ma conception du film est en grande partie fondée sur la notion d'ironie. Très souvent, je fais un plan afin d'induire le public à croire une chose, et au plan suivant, je renverse cette certitude. Par exemple, au début du film, lorsque le fermier arrive et déclare que la banque lui a enlevé sa maison, Bonnie et Clyde savent qu'ils sont des voleurs, mais ils ne savent pas encore de quoi ni pourquoi. A la fin de la scène donc, nous avons un gros plan de Warren Beatty qui dit : « Nous volons des banques ». C'est là qu'il se rend compte de ce qu'il veut faire, après l'avoir fait, après coup. C'est comme si soudainement il disait : « J'ai découvert ma cause, maintenant je suis un voleur de banques, je sais ce que j'ai à faire ». L'idée générale de « Bonnie and Clyde » était de parler d'une intelligence très obscure, pas de quelqu'un de fin ou de complexe. C'est quelqu'un qui a un grand désir d'action mais qui ne sait pas très bien de quelle action ni pourquoi. Je voulais par contraste montrer aussi que les autres personnes étaient, elles, paralysées par la Dépression, comme lors de la scène du camp, à la fin : il y a une sorte de stylisation dans l'immobilité, les autres sont atrophiés, figés, seuls Bonnie et Clyde sont en mouvement, ils fonctionnent, peut-être pour des motifs idiots, auto-destructifs, mais ils agissent.

Cahiers Qu'avez-vous demandé à l'actrice pour le dernier plan du film, quand elle regarde par la vitre ?

Penn Warren Beatty et elle ne s'entendaient pas du tout, ils étaient très fâchés l'un contre l'autre, alors que lui et moi nous entendions fort bien. J'étais un peu protecteur, voire paternaliste envers mon actrice. Je lui ai dit : « Regarde Clyde » — dans la direction où Warren était censé se trouver. Mais à la dernière seconde, j'ai écarté Warren et je me suis mis à sa place, si bien qu'elle a un regard très doux, très gentil, et ce regard — bien qu'elle ait esquissé un geste de surprise qui a brisé le plan — je l'ai gardé, parce que je le voulais et que je l'avais cherché.

Cahiers Quand je vous ai vu travailler à Hollywood, j'ai été frappé par le fait que vous parliez tout bas aux acteurs, alors que la plupart des autres metteurs en scène crient souvent...

Penn Quelquefois, je fais simplement cela pour les détendre et les mettre en confiance, mais parfois dans une autre intention : par exemple leur révéler quelque chose sur le personnage d'un autre acteur, et quelque chose que l'autre ne sait pas. Alors, quand la scène commence, celui qui n'est pas dans le secret se demande : « Que lui a dit Penn ? Qu'est-ce qu'il lui a demandé de faire ? » Et pour moi cela crée une tension, une vivacité et même une inquiétude des regards qui s'ajoutent à la scène telle qu'elle était prévue et nourrissent son intérêt. Mais parfois aussi, ce que je dis ne se rattache pas directement, ni indirectement, à la scène. C'est par exemple : « Voulez-vous une cigarette, ou aller à la salle de bain ? », des choses simples qui permettent à quelqu'un de recommencer à travailler comme un être humain, non comme une machine...

Cahiers Au moment où Clyde meurt, il y a un plan en plongée, il se tourne, on le voit de dos, son corps monte, comme une sorte de vague, et puis on change de plan. Avez-vous eu cette idée pendant ou avant le tournage ?

Penn Avant. Je voulais rendre en quelque sorte le spasme de la mort, et je me suis servi de quatre caméras, chacune à une vitesse différente : 24, 48, 72 et 96 images/seconde, je crois, avec également des objectifs différents.

Cahiers Et la mort de Bonnie ?

Penn La vraie Bonnie a été électrocutée. Mais je voulais les deux formes de la mort. La sienne est un choc purement physique, nous l'avons filmée avec plusieurs caméras, nous avons ajouté des impacts de balles, et il y a même un morceau de la tête de Warren qui saute, comme celle de Kennedy dans cette fameuse photo de sa mort.

Cahiers Qu'avez-vous demandé aux acteurs à ce moment-là ?

Penn Simplement de jouer la mort, de tomber, d'obéir aux simples lois de la gravité. Warren est tombé sur une petite butte, puis il se retourne. Elle, a été frappée derrière la roue de la voiture, nous avons attaché une de ses jambes pour qu'elle ne tombe pas de la voiture, mais bascule simplement de côté. J'ai fait faire cette prise trois ou quatre fois, en changeant vitesses et objectifs, afin d'obtenir cette sorte de variation dans l'espace et le temps.

Cahiers Et en même temps, cela donne quelque chose d'un peu irréaliste à la mort de Clyde...

Penn Oui. Je savais que le film se terminerait ainsi, je pouvais donc faire soit une mort dure, vulgaire, véritablement obscène, avec quelque chose de terrible, le montrer déchiqueté par les balles, mais cela ne me semblait pas la bonne façon de terminer : la mort du couple est une conclusion logique, prévue d'avance, incluse dans les prémisses du récit, il fallait en faire une abstraction plutôt qu'un objet de reportage...

Cahiers Cela introduit dans la fin du film une dimension presque mythique...

Penn Exactement. Cela est d'ailleurs également vrai pour « Le Gaucher », mais, malheureusement, sa fin a été surajoutée, et elle n'est évidemment pas de moi. Après que Billy tombe, il y avait une petite procession dans le village, des femmes avec des bougies, qui entouraient le corps et s'asseyaient près de lui... un petit rituel pour fermer le cycle de la légende, mais on a ajouté cette fin idiote avec la femme du shérif qui dit : « Vous pouvez retourner chez vous maintenant », fin qui n'a aucun sens.

Cahiers Est-ce que — dans cette optique —, il n'aurait pas été préférable de terminer « Bonnie and Clyde » sur le plan de Beatty qui tourne, plutôt que de faire ceux sur la mairie avec les gens qui arrivent ?

Penn J'y ai tout d'abord pensé, mais cela m'a ensuite semblé trop abrupt. J'avais l'impression de ne pas obtenir la dernière note d'une symphonie, qui s'évanouit, s'apaise peu à peu, progressivement. Cela, évidemment, ne concerne que la forme. Pour le contenu, vous avez raison : le moment où Warren se retourne, c'est vraiment la fin de l'histoire. Mais cela correspondait au reportage, sévère, brutal. Je voulais une fin de ballet, imaginaire, légendaire.

Cahiers Puisque vous avez cité un terme musical, est-ce que vous avez pensé à la construction de votre film en référence à une ou des formes musicales ?

Penn Les deux personnes qui ont écrit le script sont des journalistes : ils ont rencontré un musicien qui joue du banjo à cinq cordes et qui est merveilleux, et, lorsqu'ils ont écrit le scénario, ils ont pensé à l'utiliser, et cela nous a donné l'idée du genre de musique que nous allions employer. Voilà pour la bande-son du film. En ce qui concerne sa construction, je ne l'ai pas consciemment envisagée au départ sur un modèle musical connu. Peut-être cette référence existe-t-elle, en tout cas elle n'est pas consciente de ma part.

Cahiers Il y a une autre différence avec « Le Gaucher », c'est le fait que le ton soit au début celui du burlesque, puis devienne pathétique. Cette différence existait-elle dès le stade du scénario ?

Penn Dans une certaine mesure seulement. Mon intention était de commencer en racontant une petite chronique de quelques jeunes gens drôles, amusants, qui font des choses pas trop sérieuses. Puis, quand Clyde n'arrive pas à sortir la voiture, parce qu'il l'avait garée de travers, et que l'homme saute sur la voiture et qu'on lui tire dans la figure, soudain, nous sortons du rire ; « Mon Dieu, j'ai tué quelqu'un, je ne voulais pas le faire, j'étais seulement en train de dévaliser une banque ». Tout bascule à ce moment-là.

Cahiers Toutes les morts sont très pénibles et très sanglantes...

Penn Mon sentiment propre est que la mort violente est **vraiment** très sanglante. La quantité de sang me surprend toujours, il y en a trop. Je pense toujours au vers de Shakespeare : « Qui aurait pensé que l'homme avait tant de sang en lui ». Il me semble qu'au cinéma, quand on la montre, il doit se produire cet effet de choc. A la fin, d'ailleurs, comme je vous l'ai dit, j'ai donné au contraire à la mort un

caractère plus « abstrait », moins physique.

Cahiers C'est pour provoquer des sentiments contradictoires chez les spectateurs que vous pratiquez ces constants changements de ton ?

Penn Pour surprendre constamment. Dans ce film, nous n'avons pas des personnages extrêmement forts. Ils sont relativement superficiels, assez vides, pas forcément mauvais, mais sans dilemmes moraux. Donc, il fallait insister davantage sur le côté extérieur, comme dans le dessin animé où chaque cadre doit changer : ici, nous devons rire, ici nous devons être étonnés, là pleurer, là rire de nouveau. Nous avons donc monté le film de cette façon, et les images ont été conçues en vue de permettre ce montage, au lieu d'être plus fluides.

Cahiers Ce qui donne à « Bonnie and Clyde » une dimension ludique évidente...

Penn Absolument, mais cela n'a pas eu lieu dans mes autres films, « Le Gaucher » ou « Mickey One » par exemple. Là, je m'intéressais aux pensées des personnages, à leurs motivations, même et surtout lorsqu'elle étaient illogiques. Mais là les personnages sont des tueurs, des gangsters, ils semblaient n'avoir qu'une conscience obscure. Je ne pouvais pas artificiellement leur donner une vie intérieure profonde. J'ai donc décidé de rester à l'extérieur d'eux. Ce qui ne veut pas dire que j'aie voulu les priver de toute consistance, en faire des êtres théoriques, désincarnés, sans profondeur. J'espère quand même qu'une certaine vie authentique se manifeste à travers eux, même si le ton un peu froid de la chronique prime celui de l'analyse des sentiments.

Cahiers Mais ne vous paraît-il pas dangereux de pouvoir ainsi disposer à votre gré des réactions du public qui, s'intéressant moins aux personnages, n'est sensible qu'à votre mécanisme ?

Penn Oui, cela peut être dangereux si l'on n'y prend garde et si l'on ne se méfie pas des pouvoirs du cinéma. Mais ici je ne pense pas avoir « abusé » du spectateur, même si je le manie un peu. En tout cas, je crois que c'était, dans ce film, la seule façon d'agir. Je tenais à me servir du rire, pour donner au public le sentiment d'appartenir à ce gang et de vivre ses aventures. Ensuite, lorsque le ton change, lorsque Bonnie dit : « Je veux voir ma mère », l'humour cesse, et surtout quand la mère lui dit : « Tu ne peux pas vivre à trois miles de chez moi, car tu mourrais si tu vivais près de chez moi » : c'est le début de la mort des deux.

Cahiers Avez-vous d'autres projets de film ?

Penn Je travaille à une nouvelle histoire, celle d'un Peau-Rouge américain. Ce sera un film assez drôle, mais avec des scènes horribles, concernant ce qu'était vraiment le sort du Peau-Rouge au moment du général Custer. Evidemment, l'analogie avec les Noirs est grande. Mais en ce moment, je ne saurais pas comment faire un film sur les Noirs, ce serait limité, partiel ou romancé. Tandis que, par un procédé analogique, je pourrais mieux m'exprimer. De toute façon, je n'en suis encore qu'au stade du projet.

Cahiers Pouvez-vous nous expliquer plus longuement le genre de difficultés qu'il y aurait, pour vous, à *faire* un film sur les Noirs ?

Penn C'est un problème que moi-même je ne comprends pas assez bien. Je n'ai pas de perspective suffisante, je connais certes beaucoup de faits et d'incidents, mais je n'ai pas de point de vue assez vaste et complet. Si, par exemple, je relatais des faits, si je montrais des exemples évidents d'injustice, cela serait épouvantable, dur à voir, mais cela ne dirait rien de l'essence du problème, que je ne comprends pas. Et peut-être que faire un film sur les Peaux-Rouges m'aidera — en me posant des problèmes d'analogie et de différence — à faire quelques pas en avant, du moins je l'espère. Je vais vous rapporter une anecdote très intéressante : un soir, nous avons montré « Bonnie and Clyde » à cinq Noirs, et ils se sont totalement identifiés à eux. Ils étaient enchantés : « C'est comme ça qu'il faut agir, Baby, c'est comme ça qu'il faut y aller ! Bravo ! » En un certain sens le Noir américain a cette attitude, celle de gens qui n'ont rien à perdre. « Je me fiche qu'on me tue, je n'ai rien à perdre ». Les Noirs en sont là : « Pas d'émeutes, pas de rébellion. La Révolution ! ».

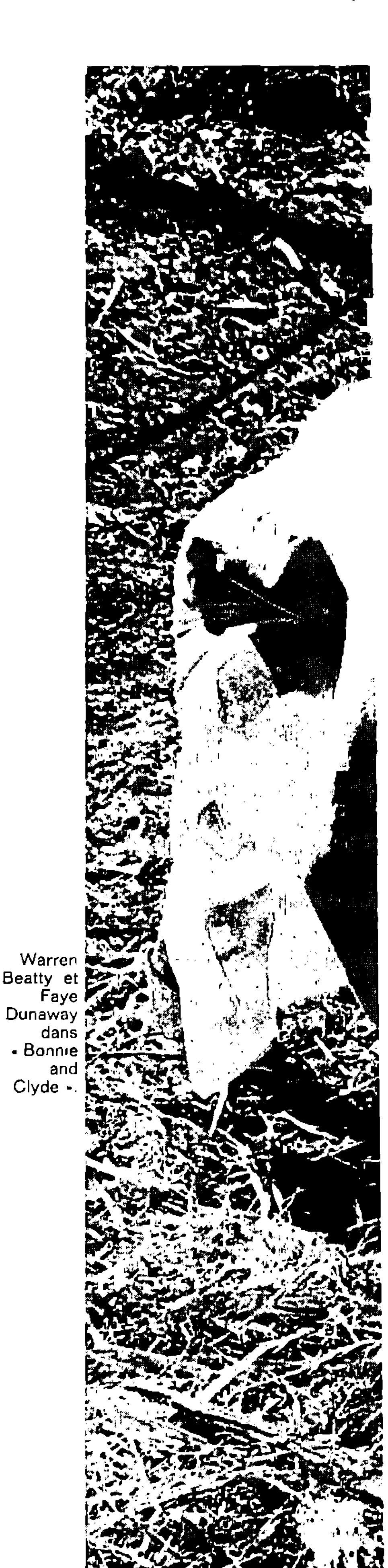
Cahiers Est-ce que vous poursuivez votre activité théâtrale.

Penn Vous savez, la situation aux Etats-Unis a beaucoup changé. Dans le temps, quand on travaillait au théâtre comme artiste « sérieux » et qu'on partait pour Hollywood, on se prostituait plus ou moins, mais à présent c'est le contraire. Au cinéma, on peut faire des choses plus sérieuses, plus véridiques, à Broadway, plus rien de sérieux n'est réalisé, tout est purement distractif.

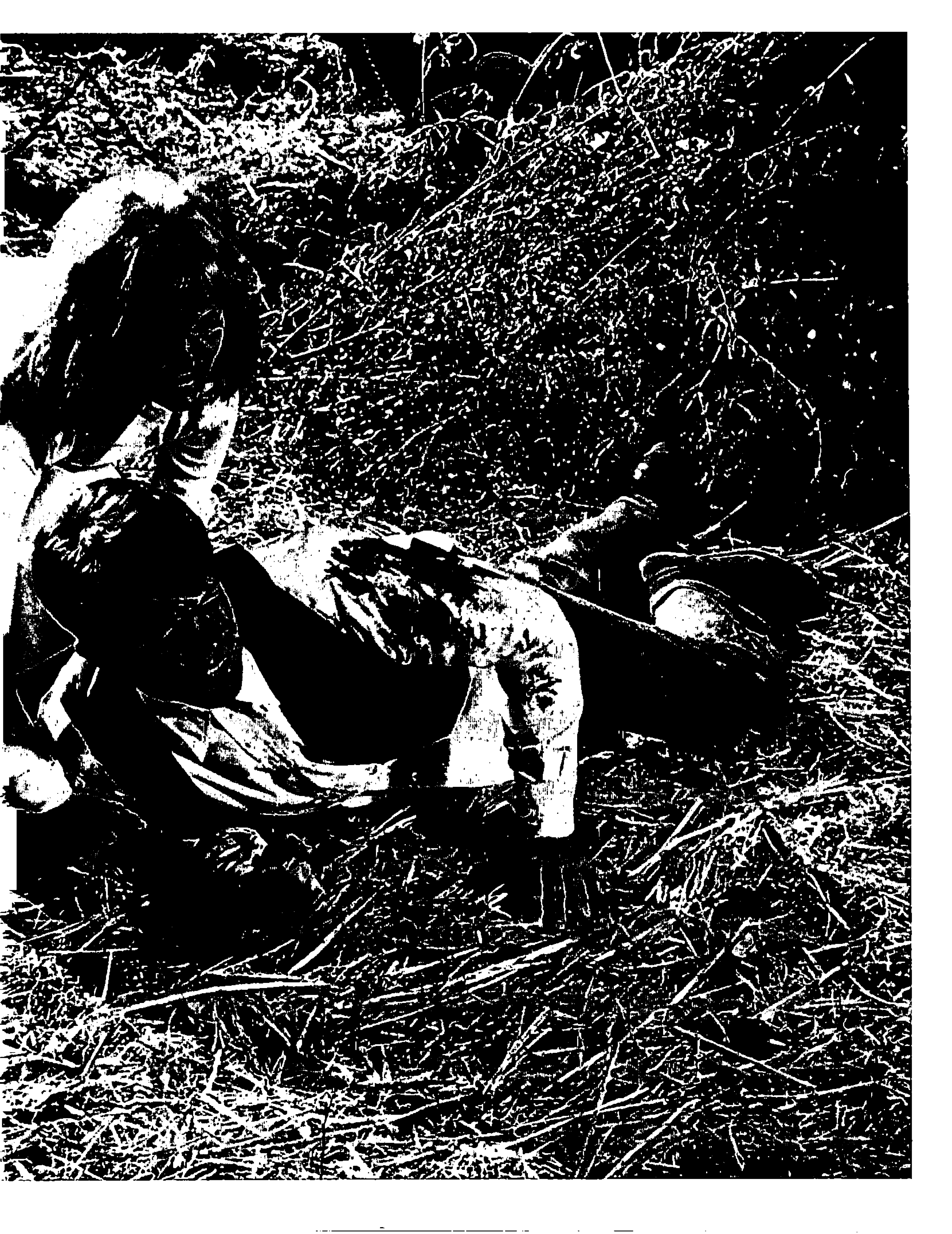
Cahiers Et off Broadway ?

Penn C'est la même chose que « in » Broadway, c'est aussi coûteux, on a la même audience limitée, bourgeoise, blanche, d'un certain niveau, très satisfaite d'elle-même, et qui pour rien au monde ne voudrait voir modifier ses habitudes de pensée. Dans les théâtres « off-off » Broadway, là, on peut faire du bon travail. Par exemple, dans le théâtre du Massachussetts que je dirige, où je vis pratiquement, où nous avons commencé à monter des pièces, nouvelles, plus près du cinéma tant par les thèmes que par les techniques que nous employons... Je travaille à Broadway pour vivre, mais je vis vraiment dans ce petit théâtre de Stockbridge qui satisfait plus mon idée et mon goût du théâtre. (Propos recueillis au magnétophone par Jean-Louis Comolli et André S. Labarthe et traduits de l'anglais par Helen Scott.)

Voir filmographie en p. 70.



Warren Beatty et Faye Dunaway dans « Bonnie and Clyde ».



Un compagnon de route : Georges Sadoul

par Jacques Doniol-Valcroze

Claude Jaeger, Jacques Doniol-Valcroze, Henri Magnan, Georges Sadoul et Alexandre Kamenka à Moscou, pendant les Fêtes du 35e anniversaire de la Révolution (7 novembre 1952)



Je serais bien embarrassé de dire où, quand et en quelle circonstance j'ai rencontré Georges Sadoul pour la première fois. Sans doute à la sortie d'une projection privée, vers 1946 et certainement par le truchement de Jean George Auriol. A cette époque, Sadoul faisait déjà partie pour moi d'une mythologie et si je l'ai connu plus intimement par la suite, il n'a jamais cessé d'être à mes yeux un personnage mythique au même titre, par exemple, que Langlois. Comme « le monstre qui veille sur nos trésors », Sadoul était et demeure le dieu tutélaire qui nous permet — volumes à portée de la main sur le rayon de la bibliothèque —, de croire que nous connaissons l'histoire du cinéma. Pour Langlois, il faudra un jour débaptiser l'avenue de Messine ou la rue d'Ulm ; pour Sadoul, ce sera plus simple : comme on dit un Littré ou un Larousse, on dira un Sadoul, un Petit Sadoul, un Sadoul illustré. Je ne plaisante pas — et pourtant j'ai beaucoup ri avec Sadoul, souvenez-vous du son si particulier de son rire qui n'était jamais de dérision et ne mettait jamais mal à l'aise —, non, je ne plaisante pas, la mort de Georges Sadoul est un événement grave, profondément triste, comme celle de Bazin ou d'Auriol. A des titres divers, des centaines de milliers de jeunes ou de moins jeunes, partout dans le monde, lui doivent d'aimer ou de connaître le cinéma. Du mythe justement il a su faire la synthèse. Et là où il dépasse l'historien tout court c'est dans la mesure où il ne s'est pas contenté de classer, d'ordonner, de renseigner — tâche déjà surhumaine — mais, posant comme base que le cinéma était un « world in progress », de le saisir à bras-le-corps au travers de ses perpétuelles métamorphoses.

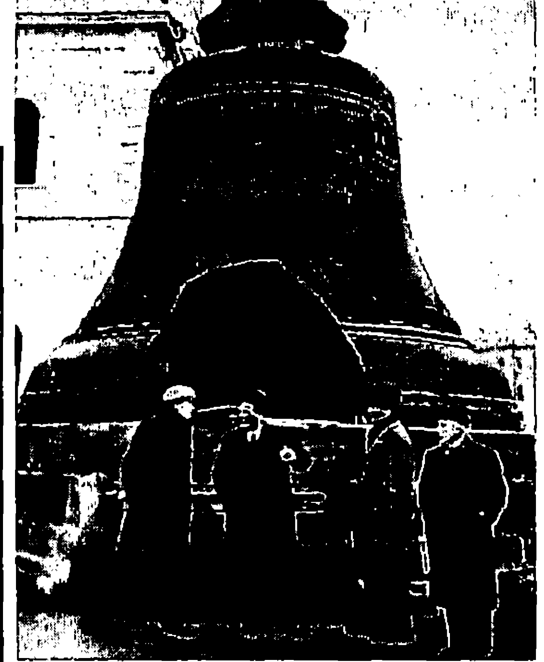
Parenthèse sur la plaisanterie. De sa période surréaliste, Sadoul avait gardé un goût d'une certaine plaisanterie, mais il fallait parfois être bien malin pour le discerner. Qui n'a pas vu, un soir à Tours, Sadoul répondre à je ne sais plus qui, qui insinuait que l'école de Brighton était un canular, en feignant d'avouer que l'école de Brighton était en effet un canular, ne sait pas ce que plaisanter veut dire. Le regard se plissait, la bouche se pinçait légèrement, sans cesser de sourire, ou mordillait la pipe pour éviter de rire, et le faux-aveu jettait le trouble chez l'interlocuteur : bien sûr Williamson et G.A. Smith n'étaient ni jumeaux ni de Brighton, bien sûr Smith n'avait pas inventé la surimpression dans « Les Frères Corses », bien sûr il n'avait pas été le premier à alterner gros plans et plans généraux dans une même scène de « La Loupe de Grand-Mère » en 1900, bien sûr ce n'était pas Williamson qui avait inventé la « poursuite » cinématographique dans « L'Attaque d'une Mission en Chine », préfigurant Griffith, bien sûr il n'avait pas rencontré G.A. Smith à Brigton en 1958...

Je restais seul avec l'interlocuteur — je me souviens très bien maintenant qui c'était — et il me dit : « Vous croyez qu'il était sérieux ? » Je lui réponds maintenant : mais oui, cher Monsieur, le Sadoul illustré c'est très sérieux. Sérieux et modeste. J'ai sous les yeux une dédicace à « L'Histoire du Cinéma mondial », qui se termine par « ce petit bottin commode à consulter ». Modestie parfaitement injustifiée. Sadoul était fier sans doute de ce travail de titan, mais sa fierté était de ne pas le dire. Bottin ? Peut-être. Annuaire téléphonique aussi. Chaque fois que nous le consulterons maintenant, ce sera un peu comme si nous composions ODE 67-74 et que la voix unique nous répondait : « Ah, c'est vous, ami... attendez, non, vous vous trompez, c'est en 1925 et en Norvège... mais oui, en Norvège... que Dreyer réalisa « La Fiancée de Glomsdale » d'après un roman de... Bull... Jacob B. Bull.. je crois... je vérifierai, si vous voulez ».

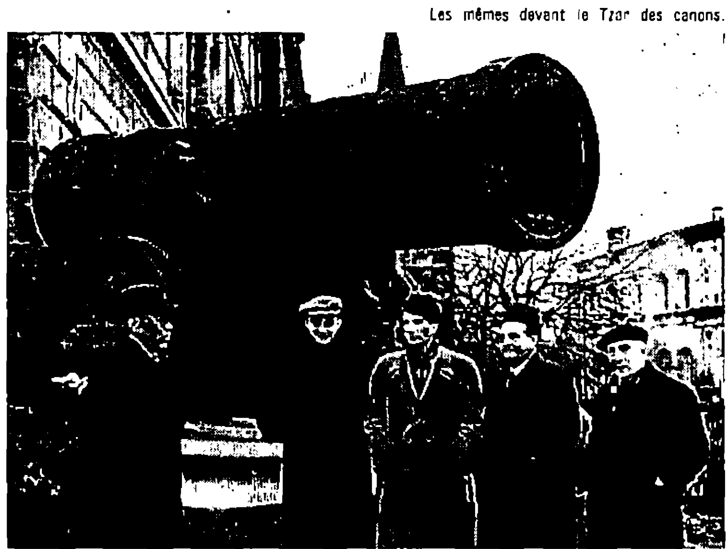
C'est à l'occasion du voyage que je fis en U.R.S.S. en octobre et novembre 1952 que je connus vraiment Georges Sadoul. Ce n'est pas parce que c'était l'U.R.S.S. — il serait naïf de croire qu'on ne pouvait connaître ce loyal communiste qu'en terre soviétique. C'est parce que, à cette époque (Staline avait encore quatre mois à vivre et la guerre froide comme la chasse aux sorcières battaient leur plein), aller en U.R.S.S. était une aventure que bien peu avaient connue depuis la fin de la guerre. Sadoul lui-même n'y était pas retourné depuis les années trente et cette revisitation prenait à ses yeux une grande importance. Henri Magnan (qui nous a, lui aussi, à sa manière, tiré sa révérence), Claude Jaeger et moi-même étions à Moscou depuis neuf jours quand un soir, en rentrant à l'Hôtel National, nous tombons dans le hall sur Georges Sadoul et Alexandre Kamenka, arrivés depuis dix minutes. Nous étions épuisés par la visite, le matin, de l'école 601 (treize cents filles de sept à dix-sept ans) et, l'après-midi, du musée du Théâtre (un monde dans un ancien palais) mais la vue de Sadoul au milieu du hall, déjà coiffé d'une chapka d'astrakan, hilare, eut tôt fait de dissiper toute fatigue. Littéralement, il « rayonnait ». Notre vrai voyage commença avec son arrivée. Je ne parle pas parce que je suis en train de rendre hommage à un ami. Cette impression, je l'ai eue sur le moment. Dans les « Feuillets soviétiques » que j'écrivis pour les « Cahiers » (no 23, avril 1953), après avoir noté la froideur et l'embarras de nos premiers entretiens avec les cinéastes soviétiques, je corrigeais par : « Il faut dire aussi que l'arrivée, quelques jours plus tard, de Kamenka et de Sadoul, facilita bien les choses : Kamenka parlant russe neutralisait l'impersonnel truchement des interprètes et Sadoul, très connu et estimé en U.R.S.S., faisait beaucoup plus le « poids » que nous ».

Dans deux autres circonstances de ce voyage je vis les larmes venir aux yeux de notre ami. Le 7 novembre nous





Jacques Doniol-Valcroze, Georges Sadoul, Claude Jaeger et Alexandre Kamenka au pied de la Tzarine des Cloches.



Les mêmes devant le Tzar des canons.

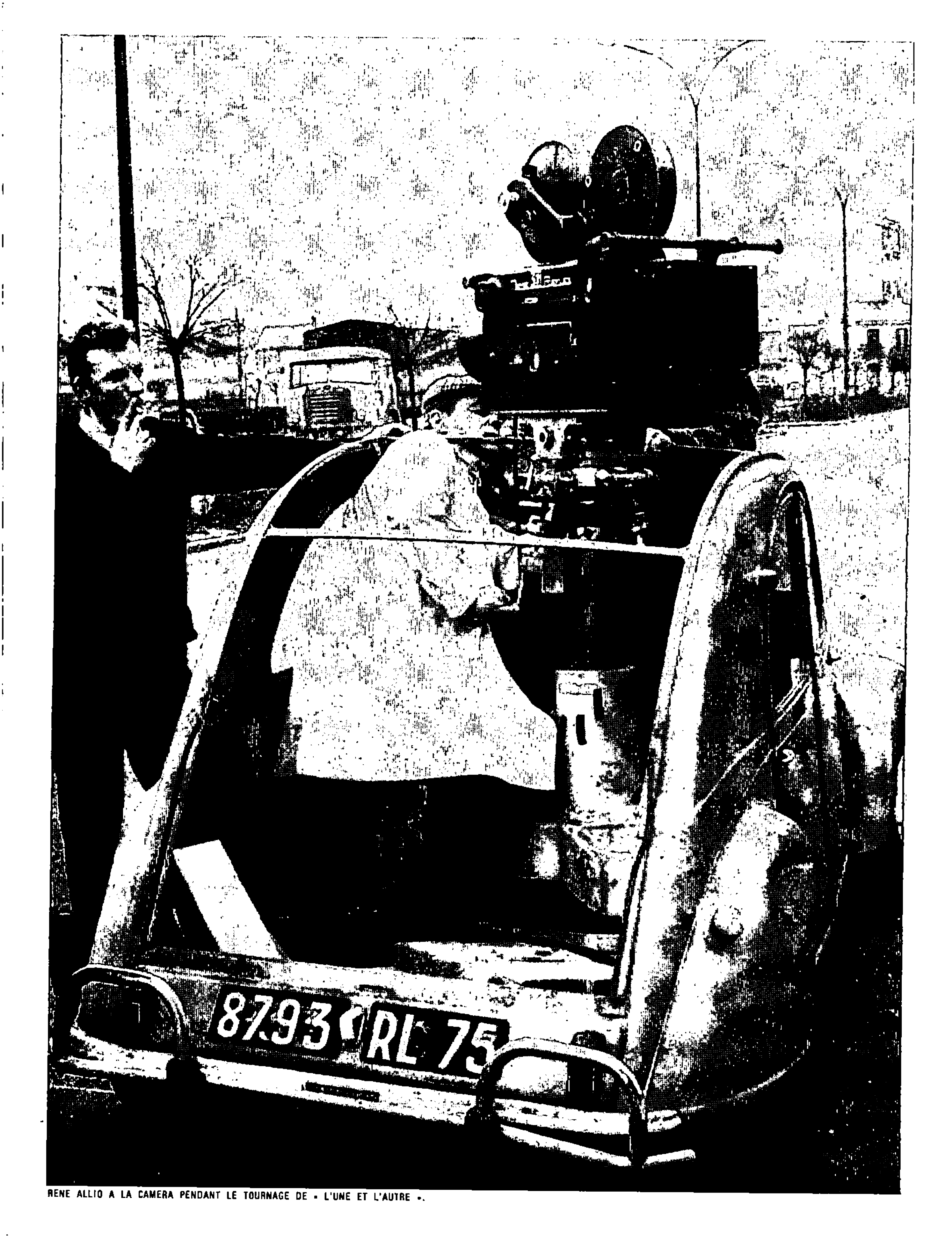
étions dans la tribune de presse sur la Place Rouge pour les fêtes du 35e anniversaire de la Révolution. Staline est à une trentaine de mètres de nous, cheveux et moustache très gris, presque blancs. Petit, il est animé et parle presque tout le temps. A onze heures juste, le Maréchal Timochenko sort à cheval du Kremlin par la Tour Spasky. Le défilé militaire est court : à peine une heure. Le défilé populaire ? Il faut simplement l'avoir vu pour y croire. Trois millions de personnes (s'ils vont défiler pendant plus de six heures, certaines personnes attendent depuis trois jours à cinquante kilomètres de Moscou l'ordre de se mettre en marche pour passer à l'heure dite devant la tribune). C'est quand l'écoulement de cette mer humaine, après plusieurs heures, eut pris peu à peu l'aspect d'un phénomène qui n'avait aucune raison d'avoir de fin que je vis de nouveau l'émotion dans le regard de Sadoul. La troisième fois ce fut lors du banquet d'adieu la veille de notre départ. C'est là, par Poudovkine, que nous apprîmes la mort d'Eluard avec qui Sadoul était très lié. A l'heure des toasts, chacun dit quelque chose. Quand Sadoul se leva, il voulut dire quelque chose sur Eluard. Il n'alla pas plus loin.

Ce n'est pas par goût de l'anecdote pittoresque que je relate ces trois moments, c'est parce que je pense qu'un homme se définit par ce qui l'émeut et d'abord par le pouvoir d'être vraiment ému. Et aussi parce que ces trois larmes de Sadoul le définissent bien : les étoiles de rubis, émouvants symboles d'un aboutissement et d'une grandeur ; l'immense défilé, image d'une fraternité sans cesse multipliée ; la mort du poète, le grand déchirement de l'amitié rompue. Grand, fraternel, ami profond, ainsi était Georges Sadoul.

Il me reste, parmi bien d'autres, une image significative de lui et cette image est une photographie (in « Cahiers » nº 24, p. 43). Nous étions au studio Mosfilm sur le plateau où Poudovkine tournait « La Moisson ». Entre les prises de vues, Poudovkine venait vers nous et expliquait avec animation ce qu'il était en train de tourner. Une photo fut prise à ce moment-là sur laquelle on peut voir assis de gauche à droite : le réalisateur Raizman, Sadoul, Jaeger et moi. Poudovkine est debout devant nous. Légèrement penché en avant, il parle, faisant de la main droite un large geste de bas en haut pour appuyer ses dires. Raizman regarde les trois Français, Jaeger et moi regardons Poudovkine. Sadoul, le front plissé par l'attention, **écrit.** Il a sur les genoux deux feuillets de papier et il prend des notes. Il tient son stylo de la façon particulière que connaissent bien ses familiers : entre le premier et le deuxième doigt, le pouce servant de guide. Il écoute ce que dit Poudovkine et, tout de suite, il le note. Son matériau, ainsi, il l'enrichissait sans cesse. Infatigable, il accumulait, il emmagasinait. Et tout cela un jour, prochain ou lointain, venait nourrir le futur ouvrage ou le prochain article. Dans le moment même où il parlait, Poudovkine devenait sa chose, un paragraphe, ou un chapitre, de l'œuvre immense. C'est pourquoi cette œuvre est honnête, c'est pourquoi elle est vivante, c'est pourquoi elle est irremplaçable.

Je n'ai pas le goût des épitaphes. Je n'ai voulu que témoigner sur un homme par le souvenir d'instants privilégiés. Il faudra plus de temps et de recul pour calculer la somme. Pour l'instant nous ne pouvons, à notre tour, que prendre des notes pour faciliter la tâche de celui qui fera la somme et le portrait. A mes petites notes personnelles je voudrais ajouter ceci. Il y a un charme de ceux qui inquiètent et déroutent. Je m'en suis lassé. Je préfère aujourd'hui le charme de ceux qui rassurent. Nous vivons dans un monde de peur et d'horreur. Gloire à ceux dont la présence dissipe les brouillards de l'angoisse. Georges Sadoul était de ceux-là. Un matin....

Un matin — c'était le 14 novembre 1952 — nous visitons la maison natale de Staline à Gori et nous prenons la route de Mtzcheta, ancienne capitale de la Georgie. Il fait très froid, il neige et nous allons faire une cinquantaine de kilomètres sur une route de montagne à la fois complètement défoncée et totalement verglacée. Je suis assis sur la banquette arrière à côté de Sadoul. Au volant il y a un Georgien aussi imperturbable que peu rasé. Il a une troisième caractéristique : il est complètement dingue. Il s'amuse, il fonce sur les obstacles à folle allure, puis donne de grands coups de frein qui ont pour double résultat de mettre la voitture en travers et de l'amuser prodigieusement ; puis, dans les endroits particulièrement vertigineux, il coupe les gaz et se met en roue libre. Je ne suis pas particulièrement froussard, mais nous risquions positivement nos existences et j'ai toujours trouvé stupides les morts... stupides. Je crois d'ailleurs — si ma mémoire est bonne — que c'est sur cette route-là, et dans des circonstances analogues, que s'est tué Yves Farges un ou deux ans plus tard. C'est à la sortie miraculeuse d'une de nos glissades que je me tournai vers Sadoul pour le prendre à témoin du scandale. Il était souriant, parfaitement serein, **réellement** dépourvu de toute inquiétude et reprit le fil d'une discussion que nous avions eue la veille sur la crise du scénario en U.R.S.S. Du coup j'oubliais à mon tour la dangereuse équipée. Je sais bien que Sadoul était très distrait, mais tout de même... il devait y avoir autre chose. Une autre chose infiniment précieuse et que nous avons perdue et qui ne sera plus, comme sa « Vie de Charlot », traduite en allemand, arabe, chinois, danois, espagnol, hongrois, italien, japonais, polonais, portugais, roumain, russe, serbo-croate, slovaque, tchèque et yiddish. C'est aussi, ce jour-là, que je compris ce que voulait dire « un compagnon de route ». Quelque chose de très beau. — J. D.-V.



RENE ALLIO A LA CAMERA PENDANT LE TOURNAGE DE « L'UNE ET L'AUTRE ».

Du bon usage du modèle

entretien avec René Allio par Jacques Bontemps et Jean-Louis Comolli

Cahiers Une des raisons de la réussite de « L'Une et l'autre » est peut-être que vous y abordez un sujet extrêmement proche de vous, ne serait-ce qu'en raison de la place qui y est accordée au théâtre...
René Allio Je crois que je serais incapable de montrer des choses avec lesquelles je n'aurais pas eu auparavant de relation personnelle. J'aurais pu raconter l'histoire d'une vendeuse de Prisunic et conserver le même sujet et le même traitement. Seulement, je n'ai jamais connu de vendeuse de Prisunic, voilà tout.
Cahiers Mais le théâtre et toute forme de représentation ne constituent-ils pas le véritable sujet du film ?
Allio Pas seulement. Il y a à mon sens deux sujets dans le film, qui d'ailleurs s'interpénètrent. Celui que vous dites et celui qui, pour moi, est peut-être plus essentiel : le passage de quelqu'un à l'âge adulte. Son changement, sa prise de conscience.
Cahiers C'est alors également celui de « La Vieille Dame... »
Allio Oui, à ceci près que la vieille dame changeait de regard sans problèmes : tout lui était donné, car c'était un personnage fort et la cure était pour ceux qui l'entouraient. Ici, nous avons affaire à quelqu'un qui se construit, à ce moment d'une crise lorsque nous perdons notre prise sur les choses et que le monde perd autour de nous son ordre avant d'en trouver un nouveau. C'est cet effort à l'arrachée pour se prendre en charge, à travers hésitations et atermoiements, effort de tout l'être, qui constitue pour moi la matière du film. Le thème du travestissement vient donc plutôt comme la péripétie fondamentale puisqu'il s'agit de la conduite de fuite qu'adopte la protagoniste pour échapper à sa prise de conscience. Le conflit étant entre le fait de prendre conscience de... et de ne pas se sentir le courage de... Elle se rend compte qu'il faut changer mais a l'impression que pour changer il lui faudrait un effort dont elle est incapable. Pour pouvoir changer il lui faudrait d'autre part se débarrasser d'un personnage qui lui bouche l'horizon, une sorte de modèle. Nous en arrivons là au point où le film a des racines du côté de Brecht et de Stanislavski (et non point de Pirandello) puisque le sous-titre pourrait en être « Du bon usage du modèle ». Car du modèle, Anne justement se sert mal : c'est tout ce processus qui est la conduite de fuite et qui va échouer. Pourtant elle pourra finalement chasser l'image de la sœur qui s'interposait entre l'action et elle, et cette image aura joué en quelque sorte le rôle d'une chrysalide. Déjà l'idée d'avoir recours à sa sœur représentait une attitude plus positive et plus pragmatique devant la vie, qui prouvait qu'elle avait bien pris conscience de son problème, même s'il la dépassait un peu.
Cahiers N'avez-vous pas été tenté de faire en sorte que cette sœur soit totalement inventée par elle. Car vous frôlez souvent cette dimension-là ?
Allio Ce serait la dimension tout à fait onirique. Or Anne se rêve bien quelqu'un d'autre, à haute voix et geste après geste. Mais ce personnage qu'elle rêve part d'une réalité et d'un conflit ancien : la sœur est la première personne avec qui elle se soit sentie protégée et en même temps celle qui l'a laissée choir et lui a conseillé de se prendre en charge toute seule. Elle a déclenché un premier processus par lequel Anne a commencé à sortir de la gangue infantile mais en profitant d'une autre possibilité de refuge : Julien. Aussi lui reste-t-il à se débarrasser de Julien. Cela dit, elle réinvente bien sûr sa sœur pour elle-même, cherchant à se faire un dedans en se fabriquant un dehors — c'est pourquoi je parlais il y a un instant de Stanislavski et de Brecht. Dans une étude sur Stanislavski, Bernard Dort parle d'ailleurs du théâtre comme « ... d'une activité créatrice responsable où en reproduisant des images et des sentiments, l'homme se fait aussi lui-même... » C'est la démarche fondamentale d'Anne. Aussi le théâtre n'est-il, bien entendu, pas là par hasard puisque c'est le lieu (et plus particulièrement le théâtre où elle joue : un théâtre où des gens tentent de prendre conscience d'eux-mêmes, des œuvres, de leur sens, de leur rôle dans la société, etc.) où elle a découvert un monde de valeurs qui lui a fait prendre conscience du fait qu'elle devait quitter celui de Julien qui, lui, est amer, réactionnaire, aigri, et qui renvoie au monde de valeurs opposées.
Cahiers Ne trouvez-vous pas que la courte scène où l'on voit réellement la sœur brise un peu le climat onirique du film ?
Allio S'il y a climat onirique dans le film, il doit naître de la réalité et de l'exactitude de la description, par accumulation de la description, exacte, si je puis dire, jusqu'à basculer dans l'étrange. Et pourtant tout doit rester vrai. La sœur est vraie, la séquence d'Orly c'est la présentation du modèle. Pour moi cette attitude d'attention critique est essentielle. En faisant ce film, j'ai cherché à montrer des processus psychologiques, mais comme chez Brecht on montrerait des processus sociologiques, c'est-à-dire en rendant compte du « faire » sans chercher à rendre compte de « l'être ». Il s'agit donc d'être là où la subjectivité a **lieu** et de


Malka Ribovska dans « L'Une et l'autre ».

regarder par quels actes, quels comportements elle se traduit sans jamais devenir soi-même subjectif. Ne font exception à cette règle que les quelques moments où l'on voit la ville comme Anne la voit, encore ne sont-ce pas vraiment des plans subjectifs car lorsque je montre la ville, je suis, moi, objectif. A la limite, je voudrais qu'on ait la sensation qu'il n'y a que juxtaposition. Elle est dans la ville et elle éprouve tel ou tel sentiment à six heures du soir devant le « Printemps ». Je ne fais que juxtaposer son comportement au milieu de la foule et ladite foule devant le « Printemps » telle que tout le monde peut la voir.

Cahiers Est-ce également pour éviter l'écueil du subjectif que ces plans ne raccordent jamais sur un regard de Anne ?

Allio Oui, elle regarde toujours de l'autre côté. Vous savez, j'ai commencé à tourner en équipe reportage tous ces plans-là et nous avons tourné le film proprement dit ensuite. N'ayant pas tourné depuis « La Vieille Dame » j'avais un grand appétit de pellicule — car c'est là le problème : il faudrait pouvoir tourner souvent. D'autre part, dans le scénario, les trajets avaient une plus grande importance. Ils étaient d'ailleurs trop signifiants ; aussi les ai-je réduits à leur plus simple expression au cours du montage, mais j'avais néanmoins tourné beaucoup de choses dans la rue. Sur le plan de la couleur, il y a là des choses très réussies. A ma connaissance on n'avait jamais tourné ainsi, la nuit, sans appoint lumineux. J'ai peut-être quarante-cinq minutes de rushes sur les rues de Paris de jour et de nuit. Nous tournions à deux caméras cachées dans une voiture d'où nous pouvions filmer le trottoir tout le long du trajet. C'est un matériel assez bouleversant (pour moi en tous les cas) et j'avais de quoi construire les trajets de mille façons. Il n'y a plus maintenant que deux trajets dans le film, celui de la banlieue au domicile d'Anne et celui, nocturne, où elle est complètement paumée. Mais j'aurais pu faire entièrement le premier non sur l'itinéraire mais sur des objets, par exemple, ou sur des personnes, ou sur des gestes, ou sur la vie le long des trottoirs. Et quand on se balade comme ça, au milieu de la vie, de jour ou de nuit, dans une ville, on tombe sur des trucs extraordinaires, si forts que l'on peut difficilement les introduire dans une fiction. Objets, situations, personnages, tous étranges par leur incongruité et pourtant vrais. Ainsi nous sommes-nous trouvés à Stalingrad, la nuit, le long du métro, en train de filmer, et nous avons croisé un bateau immense, sur une remorque, entièrement enveloppé de tissus plastiques qui le rendaient fantomatique. Si j'avais mis ça dans le film, ça aurait pris une importance extravagante que l'on se serait empressé d'interpréter. C'est dire que la réalité, c'est vraiment fantastique. Je suis donc parti d'un vaste matériel véridique avant d'aborder l'aspect fable du film. Car il s'agit tout de même d'une fable (une histoire inventée qui dit que...). Anne est totalement vraie. Mais, en même temps, elle sert à raconter une aventure un peu fabuleuse, imaginée pour dire qu'il y a des moments où l'on ne peut pas faire faire ces actes essentiels de la vie par quelqu'un d'autre. Il fallait enfoncer profondément cette histoire dans la réalité pour lui donner tout son poids, pour lui communiquer un assez haut degré de véracité, de crédibilité. Et finalement, le flux du quotidien c'est quelque chose qui rejoint le sujet profond du film, car évidemment, aussi, lorsque nous tournons, le sujet n'est jamais que ce


Marc Cassot et Malka Ribovska dans « L'Une et l'autre ».

à travers quoi, consciemment ou inconsciemment, nous débouchons sur des préoccupations personnelles qui tiennent à nos prises de conscience, à nos cultures, nos goûts, à notre relation avec les choses, etc. Or moi, ce que j'aime montrer, c'est la vie à ce niveau-là : celui du quotidien où les objets sont en relation très forte avec nous. Je crois que la partie la plus réussie de « La Vieille Dame », c'était lorsque l'on voyait sa vie solitaire dans la maison — c'est en tout cas ce qui m'était le plus personnel et tout ce film-ci est au fond le fruit de ce souci-là. Et c'est en cela aussi que « L'Une et l'autre » poursuit un propos commencé dans « La Vieille Dame... ».

Cahiers Qu'est-ce qui vous a donné l'idée de faire précisément ce film-là ?

Allio Je savais que je voulais faire un film en me servant du milieu du théâtre. Le travestissement n'est venu qu'après. L'idée de base du point de vue de la forme comme de celui du contenu, c'était de montrer un moment de crise au cours duquel quelqu'un s'arrache à l'enfance et s'assume. En même temps je voulais traiter le sujet en établissant un parallèle avec une pièce en répétition pour avoir constamment des échanges de sens, la pièce injectant des sens dans l'histoire racontée et vice versa. Mais je ne savais pas encore bien ce qui **arriverait** à la fille **et** je n'ai pensé au travestissement qu'ensuite, en lisant le « Don Juan » de Pierre Jean Jouve. J'ai alors construit mon scénario là-dessus, sur l'échange de personnalités, le fait qu'elle se déguise pour faire quelque chose. Mais quoi ? Je ne savais pas trop bien encore. Et tout à coup, je me dis : « Mais c'est « La Bonne Ame de Sé-Tchouan » ! Et je vous assure que je n'y avais pas pensé une seconde auparavant. En cherchant une intrigue où elle aurait quelque chose de fort, d'extérieur, à faire, qu'elle n'aimerait pas faire, et que le déguisement lui permettrait d'accomplir, quelque chose d'extérieur à elle je dis bien, je tombais vite dans les sujets hitchcockiens, ou policiers, du genre : elle se déguiserait parce qu'il faudrait livrer une liasse de faux billets que son Jules fabrique et c'est en le faisant que tout à coup elle deviendrait grande, etc. C'était l'écueil : tomber dans le truc policier. Je me suis alors rendu compte que le plus simple serait encore la rupture, un de ces actes si forts, si banaux, auxquels nous avons tous plus ou moins été confrontés. Quelque chose de tout simple, qui est très important et en même temps qui n'est rien. De là, j'avais d'abord imaginé qu'elle viendrait rompre en « étant » la sœur. Or, cela va bien dans « La Bonne Ame de Sé-Tchouan », mais au cinéma c'est impossible. Il n'y a qu'au théâtre que ça peut marcher. On ne peut pas se déguiser dans la vie sauf à être un espion, sauf à être inconnu, mais dans ce cas-là on n'est pas déguisé puisque pour l'autre on est l'autre, un point c'est tout. Les déguisements les plus réussis sont au fond les nôtres. Nous sommes tous déguisés, je crois, et c'est également un des aspects du film. A travers nos vestons, nos cravates, nos goûts, la coupe de nos cheveux, nous dressons entre nous et les autres une image par laquelle nous nous cachons et nous révélons tout à la fois. Mais je reviens au scénario. J'étais donc tombé sur une invraisemblance et j'étais dans une impasse. Et puis j'ai réalisé que cette impossibilité était justement un ressort dramatique. Au lieu que ce soit l'impossibilité du scénario, il fallait faire en sorte que ce soit l'impossibilité à laquelle se heurte le personnage. A partir de ce moment-là, j'avais le film.

Cahiers Vous parliez tout à l'heure du parallélisme vie-théâtre, or ce qui frappe dans le film c'est qu'il n'y a pas échange direct de significations, il y a rapport, mais un rapport ténu. On a même l'impression qu'Anne s'absente complètement lorsqu'elle joue.

Allio Je crois qu'elle, de toute façon, ne fait pas le rapport entre ce qu'il y a dans la pièce qu'elle répète et ce qu'elle vit. Ce qu'il y a de fascinant dans la vie des comédiens, c'est ce mélange continu de l'univers de la fic-

tion et de celui de la réalité, des formes de la fiction et des formes banales. C'est une chose assez folle en soi si l'on s'y arrête un instant : un type, en costume de prince afghan, appuyé dans un couloir contre un radiateur avec un maquillage et des fausses moustaches, disant : « tu sais, mon fils est malade il avait 39 ce soir, je rentrerai en vitesse » ou encore, au cours des répétitions, dans son propre costume, sans décors au milieu d'objets pauvres, (eux-mêmes dépourvus de leur usage normal, pour « représenter » un décor à venir) prononçant les paroles même de la fiction de Shakespeare ou de Marlowe. C'est quelque chose qui m'a toujours intrigué sans doute pas consciemment d'ailleurs puisque je crois en avoir davantage pris conscience à travers le film. Or donc, les acteurs, eux, ne font pas nécessairement le rapport entre ce qu'ils vivent et ce qu'ils jouent. Mais surtout ils fréquentent journellement des problèmes de sens, de significations et de transcriptions, car enfin le travail qu'ils font tous les jours consiste à trouver des formes adéquates pour faire passer les bons sens et les bonnes émotions. En même temps ils ne les ramènent pas nécessairement à eux-mêmes et à leur vie intérieure même si, en réalité, ils la mettent en œuvre à chaque instant. Tchekhov dans le film représente sans doute le devenir d'Anne si elle ne fait pas l'effort nécessaire pour y échapper, mais elle ne le sait pas. J'ai essayé de faire en sorte qu'il y ait dans la matière filmique des sens comme alluvionnés, qui parlent à tous les niveaux à la fois. Dans l'histoire racontée on ne parle pas explicitement des choses et c'est dans la fiction qu'on répète qu'il est question de la mort, de l'usure, du ratage. Dans la vie, Anne est confrontée à ces choses-là mais n'en parle pas. J'aimerais que la lecture se fasse donc à travers tout cela et d'une manière diffuse plus que claire et précise. Cela implique bien sûr un certain type de participation du côté du spectateur. C'est pourquoi d'ailleurs je trouve que rentrer au milieu d'un film est quelque chose de très passionnant. Je ne crois pas que les œuvres aient une unité de nature telle qu'il faille les voir depuis le début. Rentrer dans le film une fois commencé, c'est devoir se mettre en rapport avec lui au prix d'un travail qui ne concerne plus seulement notre sensibilité mais encore notre esprit. Nous sommes obligés d'avoir recours à un travail mental que nous faisons finalement très bien. Je trouve donc ce rapport avec le film bien plus riche que celui qui consiste à arriver juste au « bon » moment et à s'abandonner, à se laisser porter par l'habileté du conteur. Je crois d'ailleurs que « L'Une et l'autre » commence de toute façon un peu comme si l'on rentrait au milieu. C'est un film sur l'entre-deux raconté au milieu des choses, au milieu de l'histoire elle-même. Ce n'est pas pour rien que j'ai pris Tchekhov plutôt qu'un autre. Et j'aime mieux raconter une histoire par ses temps faibles que par ses temps forts. Notez que c'est là une forme qui a été souvent cherchée depuis quelques années par le cinéma anti-hollywoodien. Ce que j'aimerais en tout cas, c'est que le rapport entre les différents éléments du film se passe dans le film, mais aussi ailleurs que dans le film, c'est-à-dire dans l'esprit du spectateur. Je trouve que le meilleur moment dans la vie d'un film c'est une fois qu'on l'a vu, lorsqu'on le quitte. J'aimerais que mon film soit ce quelque chose avec quoi on part, qui vous encombre un peu, que l'on n'a pas tout à fait bien saisi, puis qui s'éclaire, qui a plusieurs niveaux de lecture, etc. C'est aller, bien sûr, à l'encontre de certains réflexes conditionnés du spectateur et surtout de l'idée que les exploitants se font de lui. Car je crois que l'on ne sait jamais assez que le spectateur est intelligent, que le « public » est intelligent, est sensible, a du goût, de la curiosité, et que c'est cela qui est au départ de la relation avec lui, avant la culture et le conditionnement qui a joué à travers cinquante ans de cinéma, commercial ou pas. Beaucoup croient que lorsque l'on s'adresse au public il faut se faire petit pour pouvoir se faire comprendre, comme si le public était plus petit qu'eux, comme si M. Dupont ne les valait pas. C'est souvent le secteur intermédiaire : les gens qui tiennent lieu de relais entre les cinéastes et le public qui pensent qu'il faut « aider » le public, mais je crois qu'ils se trompent. Si tout est au premier degré, c'est foutu.

Cahiers Ce qui est également frappant dans le film c'est que vous y présentez les deux faces du théâtre et non pas celle que l'on est habitué à voir seule au cinéma.

Allio Jusqu'à présent, lorsque l'on a montré le théâtre au cinéma, il s'agissait presque toujours du théâtre mythique : la vedette est dans sa loge, reçoit des bouquets de fleurs, elle a le trac parce qu'elle va jouer un grand rôle, puis ses amis font irruption et lui disent : « ma chérie tu as été fantastique ». Elle rentre enfin chez son amant qui l'attend tandis que son mari chirurgien l'attend également, fou de rage de n'avoir pu venir à sa générale à cause d'une opération urgente, etc. Bon. Ou bien, chez les intellectuels, c'est le mystère sacré du rite (avec des majuscules bien sûr) qui les fascine. Dans « L'Une et l'autre », on voit plutôt « les comédiens de base » comme on dit « les militants de base ». C'est une expression de De Givray que je trouve très juste. Ce sont ces gens qui font un travail non pas à travers le mythe du théâtre, les prestiges les plus frelatés, mais comme un travail quotidien où l'on engage tout son être, un travail comme un autre qui exige que l'on traverse Paris pour aller à son boulot puis qui nécessite (même si on lit un peu en même temps, même si on pense toujours à ses petits problèmes) des gestes qui relèvent de l'activité professionnelle comme faire du pain pour le boulanger. C'était à ce niveau-là que je voulais montrer le théâtre car c'est surtout à ce niveau-là qu'il existe, qu'il a sa force, sa vertu propre, qu'il est « l'activité adulte » dont parle Bernard Dort.



Philippe Noiret, Malka Ribovska, Alice Reichen, Chris Rorato répètent « Oncle Vania » de Tchekhov dans « L'Une et l'autre » de René Allio.

Cahiers Cette désacralisation fort bien venue risque peut-être de déplaire...

Allio Je ne sais pas, mais je ne crois pas. Evidemment, on sait bien à quel endroit il faut chatouiller pour faire plaisir — ça c'est sûr. On sait moins bien, quand on parle des choses comme elles sont, si elles vont plaire, être comprises ou pas. Mais rien ne dit que le public, les gens n'aimeront pas voir des individus qui font un travail analogue au leur et qui se trouve être le théâtre. Lorsque j'ai fait la salle du théâtre d'Aubervilliers, on n'a pas manqué de me faire remarquer que si je mettais la passerelle au-dessus de la salle,

les gens auraient le nez en l'air. Eh bien ! non, les gens ne regardent pas en l'air pendant le spectacle, ils ont du plaisir à voir les choses comme elles sont. Il n'y a pas de honte à montrer que le théâtre n'est pas miraculeux, magique, etc. C'est un travail sérieux et difficile qui implique un outillage aussi perfectionné que celui avec lequel on fait des films ou des automobiles. Le théâtre n'est d'ailleurs pas « désacralisé » pour autant quand on montre la technique qu'il met en œuvre, car le côté fascinant du théâtre ne réside pas là. Il est minable de penser que le théâtre est fascinant parce qu'on cache des trucs. On cache généralement le montreur de marionnettes, mais il est aussi passionnant de voir le type en même temps que la marionnette. Et ce qui est extraordinaire au théâtre c'est aussi, entre autres choses, de voir des gens répéter, travailler à trouver la bonne façon d'agir, de parler, de s'orchestrer les uns les autres. Comme tout travail collectif, comme un film d'ailleurs, un spectacle qui se met en place me paraît être une entreprise, un type d'événement qui met en question des relations entre personnes tout à fait remarquables. Le travail à la table par exemple, c'est extraordinaire. Ou bien (et ça je l'ai montré), lorsque des gens ont travaillé pendant un mois sur un plateau nu avec des bouts de bois et que, huit ou quatre jours avant de jouer, on met en place le décor, les costumes : alors que les choses commençaient à être bien au point, pendant quatre jours tout s'écroule et il ne reste plus rien. C'est fantastique. Pourtant il y a tout, mais c'est justement parce qu'il y a tout. C'est Robinson dans son île. Il met un an et demi à sculpter sans relâche une énorme chaloupe dans un arbre qu'il a abattu et lorsqu'il a fini, il s'aperçoit qu'il ne peut pas tirer sa chaloupe jusqu'au rivage parce qu'elle est trop lourde. Il faut donc faire son deuil de la chaloupe et repartir à zéro. Arriver à faire un film c'est la même chose. C'est donc ce côté-là que j'ai voulu montrer dans le théâtre, d'autant plus que c'est un processus qu'Anne connaît également : elle fait comme Robinson, fabrique un truc qui s'écroule, puis repart. Elle fait donc la même chose dans la vie et au théâtre sans bien entendu se rendre compte que le même processus est mis à l'œuvre.

Cahiers Techniquement, en ce qui concerne le montage surtout, votre second film semble beaucoup plus dominé que le premier.

Allio Je crois que j'étais plus conscient. Il y avait dans « La Vieille Dame » des choses maladroites à tous les niveaux. Après mon second film j'ai l'impression d'avoir une expérience du montage, par exemple, qui est un bon point de départ pour un autre film. Cela dit, chaque film pose ses problèmes et tout est d'une certaine manière à recommencer. Mais même si elle n'est pas réutilisée telle quelle, toute expérience constitue un enrichissement et il faudrait pouvoir tourner beaucoup et souvent. On dessine mieux si l'on dessine deux heures par jour que si l'on dessine trois heures par mois. C'est évident.

Cahiers C'était votre premier film en



Philippe Noiret, Malka Ribovska et Claude Dauphin répétant Tchekhov dans « L'Une et l'autre ».

couleur et c'est une réussite. Quels en ont été les moyens ?

Allio Badal tout d'abord, avec qui je me suis très bien entendu. Le problème de la couleur me paraît être le suivant : on est en ce moment dans l'entre-deux, car lorsque tous les films seront faits en couleur on pourra enfin travailler en noir et blanc, ça deviendra un choix véritable. Jusqu'à présent la couleur a toujours été l'équivalent de la fiction, l'équivalent de « il était une fois ». Depuis cinquante ans nous avons appris à voir la réalité en noir et blanc (actualités, images de guerre, accidents, etc.). Dès qu'on met la couleur on met les guillemets du « il était une fois ». Or, en ce moment, ça commence à changer. Nous en sommes à un stade de transition. Ce qui m'intéressait, c'était par conséquent de tourner en couleur sans pour autant mettre les guillemets de la belle couleur bien franche. Godard, lui, avec « La Chinoise », a fait la démarche inverse. Il a cassé le côté « il était une fois » grâce à une couleur extrêmement forte, de sorte qu'il avoue si fort le côté fictif de la couleur qu'il en fait un cadre à l'intérieur duquel il est libre. Mon propos à moi était d'inscrire les choses dans la réalité, or dans la réalité nous ne sentons pas la couleur. Au cinéma elle est exaltée par le fait que l'écran est un fragment de réalité élu et valorisé, mais dans la vie nous la sentons moins et je voulais qu'on la sente comme dans la vie. Je voulais donc travailler avec des tons cassés, des lavis. Cela impliquait un travail important de l'opérateur. J'ai fait un cahier d'échantillons que Badal a vu : ce n'était pas la couleur du film mais la tonalité, certaines dominantes suivant les lieux de tournage. Pour les scènes de nuit, Badal a obtenu, en poussant la pellicule, des résultats remarquables. On a également eu la chance de bénéficier en tournant vers janvier d'un ciel tout blanc bouché par les nuages qui sont le plus beau filtre à lumière qui soit. J'ai de mon côté fait en sorte qu'il n'y ait jamais de tons violents devant la caméra sauf au cours de la séquence de l'accident. Mais en fait tout cela n'est pas très difficile car enfin, si l'on veut de la couleur dans un film, il faut y mettre du sien et commencer par repeindre la réalité avant de filmer. Ce que l'on fait couramment dans le cinéma en couleur. A propos de la couleur, je me suis dit comme tout le monde qu'il serait intéressant de changer de couleur en cours de film et comme tout le monde, j'ai pensé immédiatement que c'était une mauvaise idée, trop au premier degré, une idée ridicule qu'il fallait laisser tomber. Mais je me demande aujourd'hui si ce n'est pas finalement une idée à creuser car l'arrivée de la séquence du « Plaisir » en noir et blanc dans le film est un des moments que je trouve, en ce qui concerne l'image, les plus réussis, d'autant que le fait de l'avoir fait tirer par la force des choses en pellicule couleur fait du noir et du blanc encore plus des couleurs. Car enfin, ce sont bel et bien des couleurs. De ce fait, pour un des sujets auxquels je pense, j'aimerais assez avoir des variations de la couleur. Passer de la couleur-non-couleur de « L'Une et l'autre » au noir et blanc ou à la couleur violente. De même, il faudrait étudier également la possibilité de changer de format. La même chose dans un carré ou dans un rectangle a beau être la même chose, ce n'est plus tout à fait la même chose. C'est important. On change bien d'ob-



Malka Ribovska passant de « l'une » à « l'autre » (?).

jectifs. Mais on va là encore à l'encontre des réflexes conditionnés. Cela dit, c'est le même problème que celui que nous évoquions tout à l'heure à propos du passage du théâtre à la représentation : il ne faut pas que ce

soit fait au premier degré mais trouver des rapports subtils et ne le faire que si on en voit la nécessité. Tout cela pour dire qu'une idée que l'on rejette parce qu'elle nous paraît être trop au premier degré n'est pas nécessairement mauvaise. Peut-être faut-il la pousser jusqu'au quatrième degré, pour en retrouver l'intérêt...

Cahiers Le son de votre film témoigne d'une invention au moins égale à celle dont fait preuve la photographie...

Allio C'est à Ortion et Maumont qu'on le doit. Je tiens beaucoup au son direct et le problème du son direct renvoie justement aux contradictions dans la technique dont nous parlions. Il ne faut pas faire de bruit : or les caméras qui n'en font pas sont lourdes, donc il faut se priver de certaines souplesses du tournage, etc. Pour le moment je préfère donner l'avantage au son direct même si je dois me priver de certaines choses que j'aurais pu faire avec une caméra plus légère. Je trouve plus important pour le jeu des comédiens que le son soit pris en direct. Mais comme j'ai tourné assez vite, ce n'est pas toujours un son direct bien fameux. J'ai dû demander à l'ingénieur du son pas mal d'acrobaties et, à cause des conditions dans lesquelles il a été pris, on arrive au mixage avec un son un peu défectueux et l'ingénieur du son qui va faire le mixage joue à son tour un rôle primordial. Au même titre que le metteur en scène, le chef opérateur et le musicien, il effectue un travail créateur. Or Maumont est justement un poète. C'est quelqu'un qui sent les choses, à qui on peut parler en termes de sensibilité et qui traduit cela, sa technique n'étant que ce qu'il met en œuvre pour obtenir quelque chose d'un tout autre ordre que la simple technique.

Cahiers Les acteurs sont remarquables dans votre film. Comment concevez-vous votre travail avec eux ?

Allio Bresson dit qu'il emploie des non-acteurs parce qu'il s'agit d'obtenir des êtres un certain parfum que, semblable à un flacon cacheté, ils ne délivreraient qu'une fois. Il me semble que les acteurs là-dessus sont comme les non-acteurs et j'ai tendance à penser qu'ils ont, que **nous** avons un parfum tenace. Sans ça ce serait trop triste. Bien sûr les acteurs font profession de diffuser ce « parfum », alors il est parfois un peu éventé, mais c'est souvent aussi la faute de leur metteur en scène. C'est à nous de chercher ces conditions propices à faire naître et à surprendre leur fraîcheur et leur spontanéité. Evidemment on échoue souvent. J'ai écrit « L'Une et l'autre » pour Malka et à partir d'un certain moment j'ai su que Noiret jouerait et j'ai continué mon scénario en tenant compte de sa présence.

Cahiers Mais il faut reconnaître que le film mettait en scène des comédiens. Alors, d'une manière plus générale, la distinction bressonienne entre les acteurs professionnels et non-professionnels vous paraît-elle essentielle ou accessoire ?

Allio Peut-être que la distinction renvoie aussi beaucoup à un paramètre économique : les non-professionnels coûtent moins cher et l'on peut travailler plus longtemps, chercher plus longtemps avec eux. Ce qui coûte le plus cher dans le système du cinéma actuel, c'est le temps, nous avons tous dû l'apprendre. A part ça, je me garderai bien d'être dogmatique. Le choix dépend de beaucoup de choses et au premier chef du sujet. Je travaillerais volontiers avec des non-professionnels si j'avais besoin de l'impact que constitue un visage nouveau (car c'est là la vertu essentielle du non-professionnel, à mon sens), mais il faudrait que j'aie pu sélectionner assez longtemps pour trouver le personnage qui convient, susceptible de jouer, etc. D'une manière générale je trouve que ce n'est pas mal du tout de devoir diriger quelqu'un que les spectateurs connaissent déjà, et il y a aussi un avantage d'ordre artistique : la possibilité de distancier le personnage puisque le spectateur **sait** que ce personnage X, c'est l'acteur Z (qu'il reconnaît) qui le joue (et en même temps, il croit à la véracité de X). L'idéal est de se servir des deux à la fois : prendre quelqu'un que l'on connaît et lui donner un emploi tout à fait inhabituel pour pouvoir le toucher au défaut de sa cuirasse. Mais il n'y a pas de règles.

Cahiers Quels sont les sujets auxquels vous pensez actuellement ?

Allio Il y en a deux ou trois. Quelque chose à partir de la guerre des Camisards, une espèce d'extrapolation autour de « Wozzeck », et l'histoire d'un petit garçon qui, d'une certaine façon, joue aussi à Robinson. Je ne sais pas trop lequel je ferai, je pense me remettre au travail sur un scénario en décembre : d'ici là, j'aurai choisi.

Cahiers Vous continuez à travailler pour le théâtre parallèlement à votre travail cinématographique. Celui-ci a-t-il influencé celui-là ?

Allio Je pense que l'activité qui correspond le plus à mes besoins, c'est le cinéma, sans conteste. Mais dans la mesure où j'ai gardé des amitiés avec des gens de théâtre et où j'ai acquis une technicité, il n'y a pas de raison pour que je ne m'en occupe plus. Je viens de faire un décor pour Garran (« Les Visions de Simone Machard ») à Aubervilliers et de finir les maquettes pour « Marat-Sade » au Piccolo à Milan. Mais ce avec quoi je vis, qui me préoccupe, sur lequel j'écris si j'écris, à quoi je pense si je pense, c'est le cinéma et mon prochain film. Quant à un changement éventuel de ma pratique du théâtre à cause du cinéma, je ne m'en rends pas assez compte. Comme décorateur au théâtre, j'ai eu des préoccupations qui m'ont conduit au cinéma puisqu'au fond ce que j'ai le mieux réussi au théâtre c'est ce qui consistait à manipuler l'espace, à aboutir à des variabilités de l'espace rendant compte de la durée. De même que je me suis arrêté de peindre au moment où je me suis heurté à l'impossibilité de pouvoir dire avec les moyens de la peinture ce qui se trouvait me préoccuper de plus en plus. Je m'étais mis à imaginer des peintures filmées ou d'autres moyens d'introduire la durée. Il y avait le cinéma derrière tout ça. Ça a duré deux trois ans et puis le jour où j'ai eu l'occasion de faire un film, j'ai fait une fiction. C'est comme lorsqu'en chimie on met dans un liquide dix gouttes, vingt gouttes, cent :


Philippe Noiret lit Hugo dans une loge du « Théâtre de la Commune » d'Aubervilliers et dans « L'Une et l'autre » de René Allio.

rien ne se passe, et puis, à cent une, la réaction se produit. Ayant l'occasion de faire un court métrage, tous mes projets de peinture filmée se sont évanouis. Le propos du cinéma n'est pas de filmer de la peinture et le propos de la peinture n'est pas de s'animer pour ressembler au cinéma. Aussi je me rends peut-être plus facilement compte que d'autres de l'inanité de certaines tentations qu'a le théâtre de manipuler la durée comme on peut le faire au cinéma. Il y a une espèce de projet latent dans le théâtre d'aujourd'hui de parvenir à passer de la réalité au fantasme, du flashback au présent, qui vient directement de l'influence du cinéma (ou de l'influence de la littérature), or c'est un projet qui se heurte aux moyens dont on peut disposer sur la scène. Au cinéma, pour employer le moyen le plus con, on peut faire un fondu-enchaîné, et faire interférer deux moments de la durée et, en tous les cas, si c'est primaire, ce n'est jamais laborieux. Alors qu'au théâtre, on doit passer par des mises en œuvre matérielles qui oblitèrent complètement le passage d'un élément à l'autre, ou d'un lieu à l'autre, ou d'un mouvement à l'autre. Je ne connais qu'une seule personne qui ait réussi quelque chose de ce genre au théâtre, c'est Gatti dans « Chant public pour deux chaises électriques ». C'est la seule fois où j'ai vu pleinement accompli sur scène le projet de rendre compte d'une histoire pluridimensionnellement, mais c'est parce qu'il n'y avait pas alternance, et que cela ne passait pas par le rythme binaire qu'emploie d'ordinaire le théâtre dans cette sorte de démarche. Il y avait un grand flux de matière théâtrale sur le plateau : l'histoire racontée à tous les niveaux à la fois. Ce fut un spectacle très discuté que j'ai personnellement trouvé, sur le plan de la représentation sur scène, une des grandes réussites du théâtre de ces dernières années. Mais je crois que cela ne venait pas de la part de Gatti d'un projet intellectuel, abstrait, etc. Il écrit comme il parle, or il est capable de parler de plusieurs choses à la fois. Pour en revenir une dernière fois à mon travail au théâtre, il me semble que, du fait que le cinéma a pris en charge certaines des préoccupations que j'avais naguère au théâtre, je les ai moins maintenant.

Cahiers On observe actuellement une sorte de fascination de nombreux cinéastes, et non des moindres (Allio, Bergman, Bertolucci, Godard, Rivette, etc.), par le théâtre. Comment l'expliquez-vous ?

Allio Je crois que c'est une institution qui s'est remise en cause, qui est en plein changement et que, finalement, il ne se porte pas si mal en ce moment. Du coup, il joue un plus grand rôle dans la vie intellectuelle et non plus seulement parmi celle des élites comme c'était le cas il y a quelques années. Les préoccupations qui sont apparues grâce au théâtre, les contenus nouveaux de pièces nouvelles, les Maisons de la Culture, la décentralisation, c'est tout un mouvement qui concerne la vie artistique dans son ensemble. Donc le théâtre a été davantage que le cinéma un catalyseur et les gens de cinéma qui ont aujourd'hui des antennes, se préoccupent de ce qui se passe autour d'eux, se posent des questions sur la manière de faire leur métier, ne peuvent pas ne pas prendre conscience du rôle qu'a joué le théâtre dans ce mouvement-là. En même temps, il y a eu au théâtre ces dernières années plusieurs évènements marquants, dont la révolution brechtienne, qui n'a pas été rien, la revendication par le théâtre de la dimension politique, l'apparition de grands metteurs en scène, de nouveaux auteurs, la recherche d'un élargissement du public, etc. Disons que le théâtre en était vers les années cinquante aux prises de conscience d'ordre politique, esthétique et idéologique où affleure à peine le jeune cinéma aujourd'hui. Je ne fais d'ailleurs absolument pas de hiérarchie, je pense que c'est arrivé comme ça parce que le théâtre tire bénéfice du fait qu'il a connu une crise qu'il a bien fallu résoudre. C'est un peu le problème du cinéma libre, indépendant, d'auteur, quel que soit le nom qu'on lui donne. Du jour où des gens qui faisaient du théâtre de répertoire — je pense au Cartel — se sont réunis pour défendre une attitude qui était une certaine exigence vis-à-vis des œuvres, du public, de la critique, des institutions, un mouvement a été mis en branle dont on cueille les fruits aujourd'hui. Ce théâtre-là n'a pas cessé de revendiquer auprès de soi-même et auprès de la collectivité la possibilité de jouer le rôle qui devait être le sien et je crois qu'il faudra que quelque chose d'analogue se produise un de ces jours au cinéma.

Cahiers Vous pensez donc que ce qui fut une solution au problème du théâtre peut l'être également à celui du cinéma.

Allio Ça, je ne sais pas. Ce que je crois, c'est que l'attitude qui a consisté à revendiquer sans complexe un droit à l'existence tout naturel est nécessaire. Bien sûr, on voit de plus en plus de premiers films, des films de jeunes auteurs, mais ce n'est pas parce que le cinéma d'auteur est plus facile à faire aujourd'hui, c'est parce que la pression de la base est plus forte. Avant, il y avait dix types qui avaient envie de faire des films et deux ou trois en faisaient. Maintenant il y en a cinq cents — alors il y en a vingt-cinq qui en font. En réalité, les structures, les institutions, les modes d'exploitation, la façon dont les œuvres arrivent jusqu'au public, tout interdit, tout condamne le cinéma libre, le cinéma de création. Tout le système dit qu'il ne doit pas avoir lieu et, objectivement, est fait pour qu'il n'ait pas lieu. Alors, on arrive à faire des films quand même, mais au prix d'un effort anormal. On n'arrête pas de sculpter la chaloupe, comme Robinson, pour ne pouvoir la tirer que sur deux mètres. C'est tout de même dommage ! Je ne crois pourtant pas du tout que faire un film consiste à faire les choses au paradis de l'Art. Evidemment, je ne crois pas au paradis de l'Art et certaines personnes dans leur souhait de changer les choses pour les améliorer, ne font que défouler le rêve qu'enfin le monde soit simple. Le monde ne sera jamais simple, mais pour le moment, il s'agit à chaque instant de chercher à dominer la complication dans une attitude qui est plus une dynamique que la recherche d'un état statique idéal. Il y a l'argument qui dit : puisque le monde est si compliqué, traversé de conflits, bourré de contradictions, pourquoi cela serait-il simple de faire des films ? Si l'on commence ainsi il n'y a plus qu'à s'abstenir. Si nous avons le cinéma comme souci (et le reste à travers le cinéma) nous devons faire en sorte de toute façon que plus de gens, plus facilement, fassent des films quand même. Car qu'est-ce qui représente le cinéma aujourd'hui ? C'est bel et bien



Malka Ribovska dans « L'Une et l'autre ».

ces films que toute la structure de la profession repousse. Le système est tel que le seul fait d'être à peu près parvenu à faire ce que l'on voulait donne un sentiment, je ne dis pas de victoire (parce que je pense que les gens un tant soit peu conscients réalisent bien que tout ça est très relatif), mais du moins le sentiment qu'il a fallu une telle dépense d'énergie pour être parvenu à faire quelque chose que c'est déjà bien. Ça développe du même coup assez facilement des conduites purement personnelles, car jusqu'à présent, être seul est le seul moyen qui permette de faire des films. Il est donc bien dommage que les gens qui s'efforcent de faire ce cinéma-là, un peu plus conscient, n'aient pas plus de contacts entre eux, ne puissent pas agir davantage. Sans même vouloir faire la critique des institutions — prenons-les comme elles sont pour un exemple simple — on peut poser la question suivante : qui représente au sein de la commission d'avance sur recettes les vrais auteurs de films ? Qui ? Personne qui appartienne à ce groupe (c'en est un) et le représente valablement. Or il n'y a, que je sache, aucun exemple qui montrerait que la pression de la base ne finit pas toujours par changer les choses.

Cahiers Avez-vous des idées précises sur une telle action collective ?

Allio Non, je n'ai pas d'idée précise. Je ne fais que constater que dans une institution qui était malade comme le théâtre, la prise de conscience des problèmes, le fait de défendre une certaine attitude face à la chose théâtrale et de revendiquer constamment, vis-à-vis du public, en cherchant de nouvelles formes d'approche du public, a donné des résultats. Le théâtre de qualité n'est pas pour autant devenu une affaire rentable, ce n'en est pas une et ce n'en sera jamais une. Mais il est vivant. Il ne faut pas prendre les formes qu'a prises l'organisation du théâtre comme modèle pour le cinéma puisque le cinéma est différent. N'empêche qu'il faudrait revendiquer plus collectivement.

Cahiers D'autant plus qu'il semble que le cinéma d'auteur arrive à être rentable ?

Allio Y arrive-t-il vraiment ?

Cahiers Je veux dire qu'il est peut-être plus souhaitable, s'il le peut — et je crois qu'il le peut — qu'il résolve ses difficultés sans intervention de l'Etat.

Allio Je ne pense pas nécessairement à une intervention de l'Etat mais je constate qu'il y a des structures qui sont encore en place et qui correspondent à ce qu'était le cinéma il y a, disons, vingt ans. C'était un commerce privilégié comme l'a été à un moment le beurre-œufs-fromage et comme l'a été la spéculation immobilière. Acheter un cinéma c'était faire un placement sûr, on savait que le samedi et le dimanche ce serait toujours plein. C'était également un mode d'expression privilégié, car tout le monde venait au cinéma et c'était un mode d'expression effectivement populaire avec ce que ce terme peut comporter de positif et de négatif. Puis les choses ont évolué avec la civilisation de consommation (télévision, etc.), les moyens de distraction (et du même coup d'aliénation) ayant considérablement augmenté. Du coup le cinéma a cessé d'être un commerce privilégié pour devenir un commerce comme un autre et c'est également devenu un mode d'expression comme un autre. Mais puisque c'est un mode d'expression comme un autre, alors plus de gens devraient pouvoir en faire, et puisque c'est un commerce comme un autre, alors il faudrait que les exploitants changent d'attitude. Or les structures en place, les gens qui tiennent les leviers de commande, constituent un univers complètement sclérosé qui n'évolue pas. Le C.N.C. est une espèce de brontosaure hérité d'un autre âge. Toutes les structures freinent, coincent, grincent. Il faudrait au départ pouvoir repartir de ce qu'est le cinéma aujourd'hui et de ce qu'il pourrait devenir. Francastel parle du moment où la lecture était un phénomène collectif, où lire c'était être cinquante ou cent dans une grande salle avec un type debout à un pupitre lisant à haute voix. A cette époque-là l'idée que quelqu'un pouvait être seul dans son cabinet pour lire non pas à haute voix mais mentalement, c'était quelque chose d'extraordinaire. A tel point que c'était une attitude dans laquelle on montrait les Saints. Le Moyen Age est plein de tableaux représentant un homme illustre en train de lire dans son cabinet de travail. On ne se rend plus compte aujourd'hui de la valeur de cette image mais elle était très forte. Avec la télévision c'est quelque chose comme ça qui se profile à l'horizon. Tout à coup le mode de lecture de la chose filmée change fondamentalement. A la limite on peut imaginer le jour où l'on pourra s'arrêter à « La Hune » ou à « La Joie de Lire » et s'acheter en cassette de poche « Citizen Kane » ou « Pierrot le fou » pour le glisser dans un boitier derrière son téléviseur et le voir comme on le voit à une table de montage, c'est-à-dire comme on devrait pouvoir vraiment lire un film : en pouvant l'arrêter sur une image, repartir en marche arrière, regarder un raccord, etc. Je ne veux pas dire pour autant que le cinéma soit le livre mais que l'on a une relation extrêmement libre avec un livre et que le film est tout à fait justiciable de cette attitude qui implique un respect encore plus grand de la part de celui qui le « consomme ». Or, on va bien vers quelque chose de ce genre, mais tout dans la profession freine cette évolution. On fera pourtant bien un jour ou l'autre des films à vraiment bon marché, ça aussi c'est important. Un film ne devrait pas coûter cher sauf si vous voulez mille figurants dans de très beaux costumes sur le plateau de Sauveterre en janvier. Ça, ça coûtera toujours cher. Mais raconter une histoire avec des comédiens professionnels ou non, il n'y a pas de raison pour que cela coûte cher. Moins ça coûtera, plus de gens le feront et plus on pourra diversifier le mode d'exploitation et plus on échappera à cette espèce de conditionnement aberrant dans lequel on est aujourd'hui. Plus on veut être libre, moins il faut dépenser d'argent. Mais pour faire des films bon marché aujourd'hui il faut les faire malgré tout dans un système où le cinéma doit coûter cher, donc à coup de sacrifices, de trucages, de compromis. C'est évidemment passionnant, tout à fait excitant d'être dans une attitude de négociation constante avec la réalité, mais pas au degré que nous connaissons aujourd'hui. J'ai l'air de parler en artiste, de jouer le jeu du « Créateur », etc. Mais je suis persuadé que tout cela va de pair avec



Malka Ribovska, Marc Cassot et Christian Allers dans « L'Une et l'autre ».

la possibilité de consommation. Par exemple, lorsque Planchon a repris le théâtre de Villeurbanne, on partait du principe que le public n'aimerait pas ça. Mais qu'en savait-on ? Parce que si on avait fait un sondage au moment où Planchon a repris ce théâtre (un théâtre municipal où l'on jouait l'opérette, « Le Pays du sourire », etc.), si on avait fait un sondage à ce moment-là, il aurait bien évidemment révélé que le public villeurbannais et lyonnais ne voulait pas de Planchon à Villeurbanne, qu'il n'avait pas envie de voir Marivaux, Brecht ou Marlowe. Au départ, quand on jouait « La Seconde surprise de l'amour », il y avait cinquante personnes dans la salle, que l'on groupait sur les quatre premiers rangs. Maintenant, chaque année, quand Planchon lance ses abonnements, il sait que son théâtre sera plein tous les soirs. Alors, il est bien venu de quelque part ce public ! Il y a donc bien un public virtuel, un goût virtuel et ce ne sont pas les sondages qui vont le révéler. Il faut donc faire confiance à son goût et aller à sa rencontre.


Malka Ribovska et Christian Aliers dans « L'Une et l'autre ».

Cahiers Vous avez déjà essayé de réunir quelques cinéastes français autour de vous pour commencer une action en commun.
Allio Oui. J'avais contacté quelques personnes en leur disant qu'il me semblait que tout ne se passait pas pour le mieux et que si on se groupait un peu ce ne serait pas plus mal. Mais je n'ai pas donné de solution, j'ai seulement donné une impulsion à un certain nombre de discussions. Et puis ça a tourné court très vite. Sans doute ai-je trop voulu attendre que les gens apportent des choses, sans doute également ai-je trop été pris par la production de « L'Une et l'autre » qui allait me mobiliser complètement pendant plusieurs mois. C'est donc resté un peu en l'air mais je crois que c'est encore faisable.
Cahiers Il semble d'ailleurs que les cinéastes français qui nous intéressent soient de plus en plus conscients de cette nécessité, ainsi Godard...
Allio Mais parce que l'histoire de Godard c'est l'histoire de sa prise de conscience politique. Il en arrive donc évidemment à déboucher là-dessus et je trouve cela à la fois normal et heureux.
Cahiers Mais Godard a la chance de pouvoir tourner sans arrêt, ce qui n'est pas le cas de tout le monde. Comment les choses se sont-elles passées pour vous de ce point de vue ?
Allio C'est là qu'il faut parler du rôle des producteurs. J'ai fait deux films parce que je me suis battu et que je l'ai voulu, mais aussi parce que j'ai eu la chance de rencontrer des gens qui étaient prêts à courir le risque de faire un film de cette sorte. Parce que là aussi, dans le système tel qu'il est, il est plus risqué pour un producteur de mettre un peu d'argent dans un film comme les nôtres que beaucoup dans une autre sorte de films. On risque plus en mettant soixante millions en jeu qu'en en mettant cinq cents. Car, pour peu que toutes les ventes à l'étranger ne soient pas faites dès le départ, les soixante millions sont en l'air, bel et bien risqués, de telle sorte que si le film ne marche pas, quelqu'un devra bien les payer, et ce sera le producteur financièrement responsable. Or, soixante briques ça ne se trouve pas sous le sabot d'un cheval. Tandis qu'avec plus d'argent en jeu mais aussi avec des vedettes, vous êtes plus tranquilles. De ce fait, il n'y a pas beaucoup de producteurs en France qui se soient faits les producteurs du cinéma qui nous intéresse, et quelles que soient les raisons pour lesquelles ils l'ont fait, ça implique déjà de leur part une attitude souvent créatrice et, en tout cas, toujours courageuse. Ils se trouvent dans une situation au sein des structures du cinéma aussi difficile que la nôtre. J'ai donc eu, moi, la chance de rencontrer Nedjar et Nicole Stéphane, et je leur dois beaucoup. Mais ils ne sont pas nombreux, on peut les compter sur les doigts d'une main.
Cahiers Il y a néanmoins une contradiction entre le projet de votre film et les conditions de sa fabrication tout comme de sa diffusion.
Allio Oui, mais la chose artistique par essence dérange, et fabriquer un tel objet c'est nécessairement bousculer la réalité. Qu'entre le concept d'origine et l'objet réalisé il y ait des différences, ça ne me parait pas être une chose effrayante, bien au contraire. Dans ces différences mêmes réside une bonne part de la richesse de ce que l'on a fait. Mais ces différences ne doivent relever que du fait que ce qui est mental est foncièrement différent de ce qui est incarné. Le reste est concession. Pour ma part, je n'ai pas l'impression d'avoir, au cours des deux films que j'ai faits, divergé vraiment du projet que j'avais en les concevant.
Cahiers Avez-vous l'habitude de circonscrire rigoureusement ce projet sur le papier en préparant le film ?
Allio J'écris beaucoup avant de tourner mais je ne suis pas un adepte du scénario. Je crois que le film c'est ce (suite page 69).





ALICE REICHEN, CHRIS RORATO, MALKA RIBOVSKA ET PHILIPPE NOIRET INTERPRETANT UNE SCENE DE « ONCLE VANIA » DANS « L'UNE ET L'AUTRE ».

Comme je me veux

par Jacques Bontemps

Pour son premier long métrage, « La Vieille Dame indigne », René Allio, on s'en souvient, avait adapté une des « Histoires d'Almanach » de Bertolt Brecht en l'insérant dans le cadre d'une expérience personnelle : un certain climat méridional qui avait escorté sa jeunesse. A cet égard, son second film, « L'Une et l'autre », ne différerait pas radicalement du précédent, n'était une maîtrise singulièrement accrue. Il s'agit cette fois-ci de l'accès à la maturité d'une jeune femme dont la prise de conscience s'effectuera par le biais du travestissement. Thème moins directement, mais peut-être plus profondément, proche de Brecht (cf. « La Bonne Ame de Sé-Tchouan ») que celui de « La Vieille Dame », sans toutefois jamais s'en inspirer thématiquement. Ajoutons que pour être le fait d'une comédienne cet itinéraire **imaginé** s'inscrit sur une toile de fond purement **descriptive** : le métier de comédien tel qu'on l'exerce dans un théâtre vivant, ce qui fournit à Allio l'occasion d'un très riche contrepoint, d'une périlleuse navette — ici fort habilement faite — entre le « théâtre du monde » et le théâtre tout court qui ne manquent pas de s'en trouver mutuellement éclairés. Tout se passe donc comme si la fable ne valait qu'enfouie en la réalité même et partant, comme si elle requérait — condition première de sa validité — l'autorité reconnue à son narrateur d'élire domicile en cette contrée-là.

Cela commence donc par une conversation entre Serebriakov et Elena Andreevna, puis le champ de vision s'élargit, nous les voyons de plus haut, de biais également : un plateau apparaît, on y répète « L'Oncle Vania ». Mais sitôt l'ébauche de représentation terminée, c'est une autre qui commence, très au point celle-ci et plutôt sournoise, car imperceptible tant qu'une discordance ne vient pas désigner le masque comme tel, suggérant par là de l'ôter. Anne, l'héroïne d'Allio, (remarquablement interprétée par Malka Ribovska) en est là. Au moment précis où un dîner chez elle auprès de son compagnon (Julien), un raté aigri à force de renoncement, et d'un ami parasite, stupide et bavard lui apparaît comme vain et absurde, au moment où les gestes quotidiens deviennent insupportable simagrée. Il s'agit donc de rompre, mais quoi au juste ? Une certaine relation avec un monde mesquin des illusions perdues, de l'espoir rongé par l'érosion du temps (avec l'inébranlable conservatisme des blasés, Julien n'affirme-t-il pas : « rien ne change, si ce n'est ça — le cou de son ami — qui devient flasque »). Bref, tout ce qui menace Julien dans un proche avenir sur lequel l'extrait de Tchekhov a renseigné le spectateur (à condition toutefois que celui-ci veuille bien y mettre du sien) de manière prémonitoire. Pour éliminer de sa vie ce qui lui enlève tout sens et se reconstruire à partir de ce qui lui en donne un, à savoir le théâtre (une liaison s'ébauche avec André — Philippe Noiret — qui répète quotidiennement à ses côtés et partage ses préoccupations), il faudrait à Anne un équilibre dont elle est dépourvue — c'est précisément lui qu'elle recherche — et que va donc suppléer le recours à **quelqu'un d'autre** (1), recours dont elle empruntera tout naturellement (pour elle) le moyen au théâtre. Lui vient donc l'idée assez insolite de changer de vie **en comédienne**, en tâchant de reproduire l'image supposée omnipotente d'une sœur idéalisée (2) et protectrice (reprenant une réplique de « L'Oncle Vania », le film faillit aussi s'intituler « Nounou ! Ma petite nounou ! ») à qui sera confiée la tâche ingrate qui devrait n'échoir qu'à la protagoniste. Par cet artifice, c'est l'image de Simone, sa sœur, qui vient rompre avec Julien, mais sitôt franchi le seuil de celui-ci elle tombe le masque protecteur, enlève sa perruque et apparaît telle qu'en elle-même enfin le courage l'a changée : s'assumant en bout de course mais au prix d'une identification qu'il aura fallu interrompre (détruire le modèle) pour que le sujet se trouve instauré dans son autonomie. Ainsi, tout le film se situe à la frontière sinueuse qui sépare la création de soi de l'imitation puérile de l'autre (supérieur et protecteur). « Etre ce n'est rien, disait Pirandello, être c'est se faire, se créer », mais il s'agit ici de se créer comme **je** me veux et la différence n'est pas mince. Voilà qui n'est assurément pas une petite affaire et, passée l'enfance proprement dite, personne (ni a fortiori l'image de personne) d'autre que moi ne saurait y contribuer. Anne doit donc abandonner les apparences trompeuses qu'elle s'est forgées pour ne plus être que ce qu'**elle** paraît. Un seul masque suffit et sans doute est-ce bien assez de n'être ce que nous sommes que sous un tel déguisement essentiel au sens où J. Lacan peut écrire : « Rappeler ici que la **persona** est un masque n'est pas un simple jeu de l'étymologie. »

Reste donc, ôté tout déguisement, l'incessante et fondamentale représentation où je joue à être ce que je suis et pour la capture de laquelle Allio tend son embuscade. Multipliant les scènes d'habillage, de maquillage, puis de déshabillage, de dé-maquillage, il traque la subjectivité là où elle affleure, soucieux de ne s'attacher qu'aux faits et gestes de son héroïne comme si, selon une formule qui a fait son temps, l'homme n'était « rien d'autre que l'ensemble de ses actes ». Admirable de rigueur, il se garde bien de chercher de faciles équivalences au flottement d'une subjectivité en plein désarroi, pour n'être, conformément à la vocation du cinéma, présent que là où cette subjectivité s'inscrit dans le monde.

Au fil de cette quête attentive et humble nous sont livrées comme par mégarde (mais grâce à un montage constamment inventif), quelques notations sur les coulisses du théâtre, Paris la nuit, un chantier, quelques troncs d'arbres sur un camion, etc., images porteuses de ce fantastique si précieux qui envahit sans artifice la réalité sous certains éclairages (ici, les préoccupations de l'héroïne qui donnent à voir l'environnement). Ainsi, tout comme entre le théâtre et la vie, s'établit dans le film une véritable symbiose entre la réalité et la fiction : une imprégnation mutuelle. On comprendra dès lors qu'il soit fait appel à Borges pour nous guider (ou nous perdre...) : si d'aventure nous rencontrions la licorne (i.e. le bonheur) à quoi la reconnaîtrions-nous ? Ce qui pourrait encore s'énoncer : n'est-ce pas **ça** le bonheur ? Ou, ce qui revient au même, le (re)connaît-on jamais ? La licorne borgesienne, on le voit, n'est pas près de livrer son énigme et nous ramène au cœur du film en tant que fable, à sa portée.

Au terme de ses deux premiers films, Allio nous donne à penser que tout se tient, entendons : qu'il n'y a pas de petites causes et de grandes mais des situations analogues dont l'urgence nous sollicite **également**. C'est à notre seule attitude qu'elles devront leur valeur, mais **a priori**, entre les découvertes qui bouleversent la vie « privée » d'une vieille dame ou d'une comédienne et d'autres que l'on peut dire plus « publiques » en ce qu'elles affectent la communauté : point de gradation, mais une seule et même sollicitation qui attend passivement que nous venions l'investir. — Jacques BONTEMPS

(1) Comme le film devait s'appeler naguère.

(2) Une courte scène nous la montre futile et totalement étrangère à sa sœur Anne.

DEUX SCENES DE « L'UNE ET L'AUTRE », DE RENE ALLIO.

Anna Karina
dans « Pierrot le Fou »



Réflexions sur le Sujet
I. Sujets de fiction

par Noël Burch

Partis il y a neuf mois d'un domaine d'investigation si restreint, si humble, si véritablement élémentaire que personne avant nous ne semblait s'en être occupé de façon systématique, nous voici amenés, au terme de cette série d'articles (1), à parler d'un autre domaine, lui, si vaste et si « noble » que la presque totalité des écrits sur le cinéma lui ont été consacrés. Même des « Cahiers du Cinéma », on peut dire que plus des trois quarts des articles parus traitent essentiellement du Sujet, et même s'ils touchent aussi aux problèmes de forme ou de langage, c'est toujours à travers lui. Or, si, après tant d'encre coulée, nous nous aventurons sur ce terrain tant foulé, si nous réservons même une place privilégiée au Sujet dans le livre que nous allons tirer de ces articles, c'est que notre démarche est diamétralement opposée à celle de tous les critiques et de presque tous les théoriciens et historiens (mais non, pensons-nous, à celle de certains cinéastes). D'une part nous entendons traiter le Sujet à travers les problèmes de forme et langage ; c'est là une conséquence normale de notre attitude d'ensemble. Mais d'autre part et surtout, nous entendons traiter le Sujet en général, avec un S majuscule, alors qu'habituellement on considère qu'il ne peut être abordé que comme une somme de cas d'espèce, à travers **les** sujets.

Donc, si l'on admet que le cinéma, ayant maintenant découvert en partie ses potentialités structurales, se doit d'en tenir compte dans le choix de ses sujets, on ne peut que demander « qu'est-ce qu'un sujet de film ? » C'est-à-dire : « Qu'est-ce qu'un **bon** sujet de film ? », ou, encore plus précisément : « Qu'est-ce qu'un bon sujet de film **aujourd'hui** ? »

I

Mis à part les grands créateurs de l'époque dite primitive (Méliès, Cohl, Feuillade et certains grands burlesques) chez qui le sujet avait déjà une certaine fonction formelle, on peut dire, grosso modo, que les cinéastes de tradition ont adopté face au sujet, une des attitudes suivantes : soit ils proclament que seul le sujet compte et que la façon de le traiter ne compte que dans la mesure où elle le met en valeur (c'est la position d'un Autant-Lara, par exemple), soit au contraire que le sujet n'a aucune espèce d'importance, que seule compte la manière de le traiter (c'est ce que soutient un Clouzot, mais aussi un Josef Von Sternberg). Paradoxalement, ces deux attitudes, apparemment si opposées, reflètent une seule et même notion, laquelle se trouve être totalement dépassée aujourd'hui. C'est la notion selon laquelle celui qui fait des films serait un **metteur en scène,** c'est-à-dire un monsieur qui, à partir d'un sujet, fait ou fait faire un scénario qu'ensuite mettra en images. André S. Labarthe, dans le dernier numéro des « Cahiers », ayant fort bien exposé cette querelle de vocabulaire et de générations qui recouvre en fait un problème très grave, nous ne nous étendrons pas sur ce point. Retenons simplement ceci : lorsque Sternberg tournait « L'Impératrice Rouge », il savait fort bien que son scénario était d'une faiblesse insigne : ce qui comptait pour lui était de créer un **objet plastique** par le truchement d'une opération qui est, pour lui, effectivement de la **mise** en scène, comme on dit mise en page ou mise en bouteille. Tandis que Autant-Lara, s'il a été amené à créer (pour des films comme « Douce » ou « La Traversée de Paris ») un style presque aussi artificiel que celui de Sternberg, c'est pour la raison inverse : **servir** un sujet qu'il estime d'une importance primordiale. Pour les uns donc, la mise en scène est un but en elle-même, pour les autres elle n'est qu'un moyen ; les hiérarchies sont inversées, mais les positions de ceux qui les respectent sont fondamentalement semblables : tous deux croient à un rapport hiérarchique entre Sujet et Forme (qu'ils appellent « style »). Certes, de bons esprits ont souvent parlé d'une fusion de la « Forme » et du « Fond », mais ce n'est là qu'une posture de plus, fondée sur des conceptions esthétiques périmées depuis un siècle, car ces apôtres de « la grande synthèse » n'en demeurent pas moins tributaires d'une conception qui sépare scénario et découpage en deux étapes distinctes, ce qui implique forcément une hiérarchie dans un sens ou dans l'autre : pour tous, découpage équivaut à « mise en forme » ; celle-ci a beau être transcendante pour les uns, servile pour les autres, elle s'exerce toujours **après coup,** elle vient se superposer à un scénario préalable qui, lui, est le développement **littéraire** d'un sujet quelconque.

II

Evidemment, il y a eu des exceptions. La plus significative de l'entre-deux-guerres est à coup sûr un film que nous tenons pour le chef-d'œuvre de son auteur, et en grande partie pour cette raison même : c'est « La Règle du jeu » de Jean Renoir. S'il s'agit là d'un des premiers films « modernes », c'est précisément dans la mesure où le choix du sujet à été fait en fonction des recherches formelles auxquelles voulait se livrer l'auteur à cette époque, et surtout dans la mesure où la forme et même la **facture** du film dérivent en effet de ce sujet, même pris dans sa plus simple expression, et où elles en dérivent **directement,** sans médiation aucune. C'est là, nous semble-t-il, la clef du problème que pose le Sujet aujourd'hui. A partir du moment où le cinéma prend conscience de tous ses moyens, où l'on entrevoit la possibilité de faire des films organiquement cohérents, où tout se « tient », ne faut-il pas penser le Sujet — ce par quoi on commence (presque) toujours l'élaboration d'un film — en fonction de la forme et de la facture finales ? C'est là la formulation qu'on peut peut-être donner du problème aujourd'hui. Mais, ce postulat, Renoir l'avait très lucidement pressenti lorsqu'il avait à choisir le sujet de « La Règle du jeu » (et nous le savons par la bouche même de l'auteur, qui en parle en termes fort pertinents au cours d'une des émissions que lui a consacré Jacques Rivette dans la série « Cinéastes de notre temps »). C'est presque une vérité de La Palice qu'affirmer que les chassés-croisés et allées et venues de toutes sortes qui exploitent de manière fort complexe la profondeur de champ et l'espace « off », et qui constituent la trame plastique essentielle de « La Règle du jeu », ne sont que le prolongement littéral, l' « augmentation » comme disent les musiciens, des quiproquos sentimentaux et des interférences entre monde des maîtres et monde des domestiques qui en font le sujet. Le sujet, même dans sa plus simple expression, est le microcosme, non seulement de chaque séquence mais presque de chaque plan, tout au moins à un certain niveau de lecture.

Dans cette conception « cellulaire » des rapports entre Sujet et Facture, nous trouvons un autre parallèle, particulièrement fécond celui-ci, entre les formes modernes du cinéma et celles de la musique contemporaine. Car, n'est-ce pas ainsi que les musiciens sériels conçoivent les rapports entre le choix de la série (ou des séries) de base (qui constituent en fait le « sujet » d'une œuvre musicale, ce que les musiciens classiques appelaient le thème, bien

qu'elle (s) fonctionne (nt) très différemment du thème) et l'écriture de l'œuvre achevée : n'estiment-ils pas que tout doit sortir de cette cellule d'origine ou tout au moins se situer par rapport à elle, même si elle n'est jamais reconnaissable en tant que telle.

Pour les musiciens sériels cette conception de la croissance presque biologique d'une œuvre musicale à partir de quelques cellules génératrices (conception née dans les grandes œuvres de Debussy et de Schönberg) s'inscrit dans un effort plus vaste qui vise à doter l'œuvre d'une unité organique toujours plus grande (2). Et c'est dans un but tout à fait analogue que certains réalisateurs se sont efforcés depuis peu à établir entre le choix de leurs sujets et la forme et facture finales des films qu'ils en « tirent », des rapports du même ordre.

Nous avons déjà parlé longuement de deux films, « Cronaca di un Amore » et « Une simple histoire », qui constituent, chacun à sa façon, des étapes importantes vers la définition d'une fonction structurale du sujet. Nous ne reviendrons donc pas sur ces films, mais nous nous permettrons d'inviter le lecteur à revenir sur notre article (3) à la lumière des remarques qui vont suivre.

III

Une des plus importantes étapes vers le sujet « fonctionnel » est, à notre sens, l'œuvre d'Alain Robbe-Grillet, et nous entendons par là son œuvre romanesque autant que cinématographique. Car pour nous, les romans de Robbe-Grillet constituent une tentative tout à fait originale de « cinéma écrit ». Au début, il s'agissait d'une notion un tantinet puérile. Face à l'épuisement manifeste des formes romanesques traditionnelles, « Les Gommes » ont repris, parfois d'une manière un peu ingénue, toutes sortes de procédés d'écriture pseudo-cinématographique (« fondu enchaîné », « travelling », « panoramique », « gros plan », etc.). De jeunes disciples du grand écrivain ont été beaucoup plus loin dans cette voie depuis lors, usant et abusant surtout du « ralenti » et de « l'image figée ». Et chez Robbe-Grillet, lui-même, dans les quatre livres qui ont suivi « Les Gommes », de longues descriptions d'une minutie presque parodique ont contribué à créer ce que l'on a appelé par dérision « l'esthétique de l'arpenteur ». Celle-ci semblait vouloir « rendre » une équivalence de l'extériorité et de la précision « objective » qui caractérisent **naturellement** l'image cinématographique. Cet aspect des recherches de Robbe-Grillet, qui semble être celui qui a surtout retenu de nombreux jeunes écrivains, nous semble assez secondaire. Mais quoi qu'il en soit, ce n'est évidemment pas là que Robbe-Grillet cinéaste a puisé son inspiration ; et si ce côté « inventaire » de son œuvre a sans doute marqué l'histoire de la littérature, il est peu probable qu'il marque celle du cinéma.

Par contre, la contribution de Robbe-Grillet à une définition nouvelle des rapports entre Sujet et Forme est d'une importance qui dépasse tout ce qu'on imagine à présent. Car nous sommes enclins à croire que les véritables prolongements de l'œuvre de Robbe-Grillet ne seront donnés que par le cinéma : se développant en littérature, ce sont des procédés qui risquent de s'alourdir en raison de l'essentielle monotonie du mot imprimé, en tant qu'objet, alors qu'au cinéma ils peuvent se répercuter sur toute une gamme de matières et, ce, à tous les niveaux. La notion de Forme-Variation qu'il a introduite dans l'art narratif (alors qu'avant lui elle était l'apanage exclusif de la poésie et des arts « abstraits ») prendrait ainsi au sein de l'art composite qu'est le cinéma, un sens infiniment plus riche. Sans doute est-ce pour cela d'ailleurs que ce créateur a abordé aussi le cinéma, avec un enthousiasme sans précédent parmi les littérateurs de sa stature.

Commençons cet examen sommaire de l'apport de Robbe-Grillet par un exemple assez élémentaire : le second roman qu'il ait publié, « Le Voyeur ». Le Sujet de ce livre, dans le sens où nous entendons ce mot (et que cet exemple serve en partie à illustrer notre définition pour le cinéma) comporte un itinéraire relativement continu mais brisé en son milieu par une grande « ellipse », à l'intérieur de laquelle se produit le seul véritable événement (le meurtre). Or, cette notion d'itinéraire brisé par ellipse se retrouve à tous les niveaux du livre, de la simple phrase à l'ensemble du volume, en passant par toutes les périodes intermédiaires C'est en cela que nous disons que la leçon de Robbe-Grillet est capitale pour les cinéastes : c'est qu'il a créé un type de narration « proliférante » qui croît tel un cristal à partir d'une idée-cellule, pour former un ensemble totalement cohérent, même dans ses contradictions, un ensemble qui reflète dans toutes ses facettes — sous une forme plus ou moins reconnaissable —, l'embryon d'où il est sorti. Aucun « roman » (au sens conventionnel) ne pouvait avoir **l'unité formelle** que possède un livre de Robbe-Grillet, même le moins réussi d'entre eux. Et si, comme nous le pensons, le cinéma, tout comme la musique, peut gagner à tendre vers une unité organique de plus en plus grande, il est évident que les « formes » narratives que la littérature a fournies si généreusement au cinéma pendant une quarantaine d'années ne nous sont plus d'aucune utilité. Les sujets qui sous-tendaient ces formes, par contre, peuvent encore servir, mais à condition que le réalisateur en tire des conséquences formelles et structurales ayant un sens au cinéma ; tirées en connaissance de cause, ces conséquences feront que les développements cinématographiques de ces sujets seront radicalement éloignés des développements littéraires auxquels les mêmes sujets auront peut-être donné lieu (il suffit de comparer « Les Caprices de Marianne » avec « La Règle du jeu »).

Dans son premier scénario réalisé, « L'Année dernière à Marienbad », Robbe-Grillet a poussé encore beaucoup plus loin que dans « Le Voyeur » ce souci d'unité organique. Ici, chaque plan, chaque incident nous renvoie (par répétition, par « déviation » ou par contradiction) à au moins un et généralement plusieurs autres moments du film ; c'est donc précisément en faisant appel à la mémoire du spectateur, en mettant à l'épreuve les souvenirs du film qui se déroule devant lui que les auteurs parviennent à ce qu'à chaque instant le mécanisme du film reflète, en microcosme, son sujet même, qui n'est autre qu'un « jeu à trois de la mémoire » ; et c'est à **l'intérieur** de ce grand principe unificateur que nous rencontrons les mille et un fils entrecroisés qui relient éventuellement chaque plan à chaque autre plan par un itinéraire qui renforce celui, linéaire, du montage. On peut d'ailleurs regretter, précisément dans « Marienbad » que montage et découpage ne participent pas plus souvent à ce réseau de structures, qui reste surtout fonction de l'incident, du « contenu » ; la « caméra » se contente peut-être un peu trop d'esquisser des arabesques autour des événements sans créer, à notre avis, de réelle dialectique de la participation et de la non-participation (telle qu'on la trouve dans « Cronique d'un amour »). C'est dans ce sens aussi que « Marienbad » nous paraît moins abouti que « Une simple histoire ». Seules certaines séquences, telles que celles de la chambre à transformations et celles de la balustrade nous semblent pleinement articulées. Mais qu'importent de pareilles réserves face à l'extraordinaire pas en avant que représente « Marien-

De haut en bas : « Salvatore Giuliano » de Francesco Rosi, « Persona » d'Ingmar Bergman, « Pierrot le Fou » de Jean-Luc Godard.







bad » dans l'histoire du cinéma et particulièrement dans la réintégration du Sujet au sein même de la facture.
Nous en dirons d'ailleurs autant de « L'Immortelle », le premier film de Robbe-Grillet, dont une comparaison hâtive avec les fastes picturaux de « Marienbad » nous avait conduit à l'époque (hélas, avec beaucoup de nos amis !) à sous-estimer gravement l'importance. Certes, au niveau de la facture, seul le travail sonore de Michel Fano contribue efficacement à cette unité d'un type alors tout nouveau ; mais comment pouvait-on penser qu'un cinéaste absolument novice parviendrait à une cohérence si grande, là où si peu de cinéastes chevronnés s'en sont montrés capables ? Car, au niveau de ce que Louis Delluc appelait le découpage, c'est-à-dire la succession des événements, des scènes et même des plans en tant que « contenants », la réussite du film nous paraît aujourd'hui totale. Le « programme » de « L'Immortelle » (terme qu'on ne peut sans doute pas substituer à celui de « sujet » mais qui pour nous l'éclaire singulièrement) comporte une graduelle « détérioration » de la réalité à travers une sorte de labyrinthe aux coincidences d'une artificialité toujours croissante, et cette structure-itinéraire se retrouve à tous les niveaux du film, de la séquence comme du plan. Car, à mesure que le film progresse, de plus en plus nombreux sont les séquences et même les plans qui partent d'une « réalité » apparemment cohérente pour aboutir, à travers les contradictions et les coïncidences auxquelles se heurte le héros, à une irréalité de plus en plus « figée », de plus en plus artificielle, exactement à la manière dont le film lui-même part d'un climat de banalité voulue pour aboutir à un artifice « inacceptable », une coïncidence surnaturelle sortie tout droit des romans de Lovecraft. D'ailleurs, cette invasion de la réalité quotidienne par des mystères « impossibles » relève bien du roman fantastique, mais ce qui compte ici c'est que Robbe-Grillet en a fait à la fois un principe de forme narrative et de structure compositionnelle. C'est un autre grand pas vers l'Unité.

IV

Il est communément admis que les sujets de « Marienbad » et de « L'Immortelle » sont « obscurs ». Il y a là, pensons-nous, une grave confusion dans les termes, sur laquelle il convient de s'attarder. Le sujet de « Marienbad » n'est « obscur » que si l'on persiste à vouloir que l'action qui se déroule sur l'écran

soit sous-tendue par une vérité unique qui « explique » tout, c'est-à-dire si l'on persiste à penser que le film doit posséder une « clef » qui permettrait de résoudre, en particulier, les différentes contradictions, d'opter pour les dires de « A » contre ceux de « X », de décréter que tel ou tel plan relève du « fantasme » et tel autre de la « réalité » du scénario. Or, les auteurs de ce film nous l'ont assez répété, « Marienbad » n'a pas de clef, ces contradictions verbales ou picturales sont l'essence même de l'œuvre, elles ne servent pas à cacher le sujet mais en découlent directement, ce qui fournit un autre exemple de la manière dont ce sujet commande tout le devenir du film. A certains égards, « Marienbad », tout comme « L'Immortelle », est un film **innocent** : rien n'est caché, tout ce qui n'est pas immédiatement saisissable dans le film n'existe pas, n'existe nulle part, même et surtout pas dans l'esprit des auteurs. Ce sont des films qui ne demandent pas d'interprétation, mais simplement qu'on les regarde. Ce sont donc en tout état de cause des films à aborder ingénument : rien ne fausse plus le plaisir que nous pouvons prendre à nous perdre dans ces labyrinthes faits pour l'œil et pour l'esprit que de chercher une signification cachée.

Evidemment, on pourra toujours en trouver, on en trouvera cent, mille si l'on veut ; mais Mack Sennett et Louis Feuillade, entre autres, nous ont enseigné il y a longtemps déjà que le grand cinéma peut être une expérience purement immédiate, et (aussi paradoxal que cela puisse paraître), nous affirmons que des films comme « Marienbad » et « L'Immortelle » ne font que poursuivre cette voie royale.

Cependant, il existe aussi, incontestablement, des films dont on peut dire que ce sont, à un titre ou à un autre, des films obscurs, c'est-à-dire des films à sujet plus ou moins caché. Quelle est, quelle peut être la fonction de tels sujets ? Comment peut-on, comment doit-on « lire » les films qui en constituent les développements ?

Sans chercher à dresser un inventaire exhaustif des types de films « obscurs » on peut d'ores et déjà distinguer quelques types importants. D'une part, nous avons des films dont le principe formel consiste à cacher un sujet simple en le « dépassant », en l'entourant de digressions qui forment comme une « cache » aux contours parfois très byzantins et en tout cas plus ou moins discontinus, cache qui nous permet d'entrevoir de loin en loin des bribes de ce que fut le sujet « originel ». Cette technique est

En haut et en bas :
« La Règle du jeu » de Jean Renoir, au milieu : « Pierrot le Fou » de Jean-Luc Godard.





parfois utilisée par des cinéastes à qui on a confié des tâches indignes d'eux et qui cherchent à s'en tirer « honorablement » par ce biais : aux Etats-Unis, il en est résulté quelques beaux films relativement « difficiles » tels que « Kiss Me Deadly ». Mais c'est Jean-Luc Godard qui, jusqu'à ce jour, a donné à ce principe les développements les plus riches et le plus bel exemple de cette démarche chez lui est évidemment « Pierrot le Fou ». Parti lui aussi d'un roman policier traditionnel, Godard « noie le poisson » avec une désinvolture extraordinaire. Il se passe une quantité de choses dans « Pierrot le Fou » qui sont parfaitement « incompréhensibles » si l'on se réfère seulement aux explications délibérément embrouillées que l'on feint de nous donner de temps à autre. Evidemment, on nous dira que le « vrai » sujet de « Pierrot le Fou », c'est l'amour de Marianne et de Ferdinand, ou bien quelque chose comme les « grandeurs et misères de l'esprit romantique moderne ». Mais un sujet, nous l'avons dit, est avant tout le **ressort** du discours, un élément moteur, le germe qui engendre une forme ; et, de fait, la trame du roman policier d'où est parti Godard fournit tout cela. Un amour ou une attitude morale, considérées par elles-mêmes, ne peuvent être que **thèmes**, et un thème n'est pas un sujet. Pratiquement, on peut dire qu'un sujet est une sorte de synopsis réduit à sa plus simple expression.

Donc, Godard avait d'abord besoin du sujet de « Pierrot le Fou » pour donner une **forme** à son film. Ensuite, l'élaboration de son œuvre l'a amené à submerger presque entièrement ce sujet dans les développements qu'il lui a donnés. Nous disons bien « presque ». Certes, on aurait pu concevoir une disparition totale du sujet d'origine, comparable à ce qui s'est passé pour les contes de Maupassant censés être à la base de « Masculin féminin ». Dans le cas de « Pierrot le Fou », ceci aurait « mis à nu », si l'on peut dire, cette randonnée nostalgique faite par un homme d'une grande « pureté intérieure » et la femme qui va l'entraîner dans la mort. Mais cette mise à nu aurait en même temps privé le film de son **armature**. Donc, ce sujet originel, que Godard connaît d'une toute autre façon que son public, il a tenu à le montrer de temps en temps, précisément pour nous rappeler qu'il le connaît mieux que nous, et qu'il le tient caché **exprès**. Au niveau de la communication, bien entendu, ceci revient notamment à souligner la « portée universelle » de son histoire, mais, fonction bien plus significative selon nous, ce procédé crée une tension d'ordre dialectique entre sujet et récit, des bribes du sujet apparaissant puis disparaissant selon une rythmique essentielle à la structure discontinue du film. Ce principe, Godard l'a poussé beaucoup plus loin dans « Made in U.S.A. », mais le peu de soin apporté à ce film, et surtout peut-être un problème de durée (4), font qu'il n'apporte rien de neuf au type de dialectique énoncé dans « Pierrot le Fou ».

On remarquera qu'à propos de ce dernier film nous employons le mot « discontinuité ». En effet, « Pierrot le Fou », après « Vivre sa vie » et « La Femme mariée », s'inscrit dans le grand combat que livre Godard pour s'arracher au récit traditionnel fondé à l'origine sur l'unité et la continuité du roman du XIXe siècle, pour aller vers de nouvelles formes narratives fondées, elles, sur le « collage » d'éléments disparates et sur une discontinuité de ton, de langage et de matériaux. Nous avons déjà évoqué cette notion de discontinuité à propos des « dialectiques de matériaux », mais il faut y revenir ici sous l'angle du sujet. Car il est évident que le choix du sujet dans « Pierrot le Fou », ou plus exactement la décision quant à **la fonction** de ce sujet, s'est exercé précisément en vue de la nouvelle forme narrative que Godard cherchait à fonder et au sein de laquelle le sujet devait constituer une sorte de « pivot sous-jacent » **par rapport auquel la discontinuité prendrait valeur de structure.** Il est à signaler que cette recherche d'une discontinuité organisée, qui sous-tend toute l'œuvre de Godard (et de quelques autres « metteurs en films » actuels, tels que William Klein, A.S. Labarthe, J.-P. Lajournade, Michel Mitrani, Pierre Perrault, etc.) se situe très exactement à l'opposé de celle d'un Robbe-Grillet, en ce sens que ce dernier a cherché (jusqu'ici du moins) à renforcer au maximum l'unité, et dans un certain sens la continuité de l'œuvre cinématographique (en reformulant complètement l'unité empirique obtenue avant lui dans le roman par les moyens que l'on sait : permanence des personnages, unité de style, enchaînement de l'action), pour aller vers une unité totalitaire. Unité qui ferait entrer en symbiose étroite tous les éléments du film, tant sur le plan plastique que narratif, à l'image de certaines œuvres musicales de caractère « lyrique », comme le « Wozzeck » d'Alban Berg ou « La Mort de Virgile » de Jean Barraqué. Mais hâtons-nous de dire que, pour opposées qu'elles soient, ces deux démarches nous paraissent être les plus fructueuses du cinéma actuel.

V

Par ailleurs, à mi-chemin du sujet caché du type « Pierrot le Fou » et du sujet dont on pourrait dire qu'il est faussement caché (« Marienbad », « L'Immortelle »), nous distinguons un autre type, également « caché », mais dont la nature et la fonction sont très différentes de celles de « Pierrot le Fou » ou de « Made in U.S.A. ». Il s'agit d'un type de sujet que nous aimons à appeler de « psychologie imaginaire ». Ici, ce ne sont ni les mobiles extérieurs des personnages ni la nature des contingences extérieures qui conditionnent leurs actes que l'on nous cache, ce sont leurs motivations intérieures et les principes sur lesquels s'articule le monde un peu étrange où ils évoluent, facteurs qui constituent alors ce que Maurice Blanchot appelle « le centre secret de tout ». D'ailleurs, les romans et certains essais de Blanchot sont, à nos yeux, riches en enseignements pour le cinéaste d'aujourd'hui en quête de sujets adéquats au langage qui commence à poindre. Certes, adapter un récit de Blanchot à l'écran serait une démarche d'une absurdité patente : ses sujets ne sauraient fonctionner qu'au sein d'un ensemble de coordonnées spécifiquement littéraires. Cependant, d'autres sujets, **analogues par leur fonction**, peuvent à n'en pas douter tenir un rôle comparable dans un système de coordonnées cinématographiques.

Comment définir au juste des sujets de ce type ? Dans l'optique littéraire, les écrits de Blanchot le font d'une manière infiniment plus subtile et plus allusive que nous ne saurions jamais le faire, mais il nous semble que la définition de leur fonctionnement possible au cinéma est à notre portée, et que pour simpliste que soit notre approche, elle n'en est peut-être pas moins pratique. En gros, nous dirions que c'est un sujet qui, pour être aussi totalement invisible que ceux que certains commentateurs ont cru déceler enfouis dans les labyrinthes de « Marienbad », pourrait éventuellement se révéler à travers l'interprétation, ce qu'on appelait naguère aux Etats-Unis un **close reading** ; à la différence de ce qui se passe chez Robbe-Grillet, c'est un sujet qui bel et bien existe. Simplement, il s'exprime à travers des métaphores d'un ordre si personnel qu'il est fort probable que l'auteur lui-même ne désire ou ne puisse jamais le formuler autrement que par d'autres métaphores absolues, elles

n'ont pas de signification singulière, elles renvoient à tout un monde intérieur, insaisissable en tant que tel, sauf peut-être par l'intermédiaire d'une analyse de type gestaltiste. Donc, si de telles œuvres semblent solliciter une interprétation, celle-ci ne nous paraît pas s'imposer davantage que celle des romans ou des films de Robbe-Grillet. Car ici aussi, atteindre au « centre secret de tout », même lorsque, dans un certain sens, celui-ci existe effectivement dans l'esprit de l'auteur, n'est pas forcément une façon de mieux connaître une œuvre, et c'est preque sûrement une façon de la perdre de vue (5).

VI

Pour des raisons évidentes, peu de films ont adopté jusqu'ici cette fonction « blanchotienne » du sujet. Il en est cependant un, tout récent, qui constitue un pas formidable vers une solution au « problème » du sujet, et qui personnellement nous séduit plus que toutes les autres proposées jusqu'ici, puisqu'elle nous paraît la plus riche en développements possibles, présentant une manière de synthèse entre les approches de « Marienbad » et « Pierrot le Fou », et retenant tous les avantages des deux. Nous voulons parler du dernier film d'Ingmar Bergman, « Persona », le plus beau que cet auteur à l'évolution étonnante nous ait donné à ce jour.

Au niveau scénarique, « l'interprétation » généralement offerte de ce film, interprétation selon laquelle le sujet en serait un graduel échange de personnalités, même si elle est exacte (même si c'est surtout cela que Bergman avait en tête) nous paraît nuire à une bonne compréhension du film. En « expliquant » ainsi la plupart (mais pas tous) les événements « mystérieux » qui jalonnent ce film effectivement (et délibérément) difficile, on supprime en le masquant tout un réseau de filiations extrêmement complexes et contradictoires qui relient entre elles ces événements et qui forment la superstructure du film. Le centre secret du film, quel qu'il soit, et même s'il s'agit de ce fameux échange de personnalités, sert pour Bergman à donner une cohérence esthétique, non-signifiante, à des images et des événements qui sont chargés au départ de toutes les significations, de par leur nature certes, mais aussi de par le fait même que la « clef » du film — que Bergman est seul à détenir et qu'il doit demeurer le seul à détenir — reste cachée. Il est certain qu'au niveau de la séquence, des clefs semblent se proposer constamment. Il serait terriblement facile — et pour beaucoup, très tentant — de faire l'analyse « freudienne » de l'agressivité sexuelle exprimée dans l'étonnante scène du verre cassé. Mais au terme d'une telle analyse, serait-on plus près de la réalité sensible de cette scène ? Est-ce qu'il ne s'agit pas plutôt de la vivre dans sa durée immédiate, de ressentir la gêne croissante de cette interminable attente, qui donne une si curieuse tonalité aux gestes des personnages à mesure qu'elle se prolonge, tandis qu'augmente imperceptiblement mais inexorablement l'intensité d'un plan dont la grosseur fait, au départ, qu'il est le moins intense qui soit ? Ne s'agit-il pas de vivre la douleur de la lacération finale, blessure bénigne et entièrement escamotée mais qui prend ici le pouvoir d'agression d'une grave défiguration, de par sa situation dans la progression dramaturgique et plastique de la scène. Nous avons déjà parlé de l'inanité qu'il y avait à chercher une interprétation politique aux images de la guerre du Viet-nam vues par la malade sur son poste de télévision ; ici encore, il s'agit de vivre l'horreur de ces images et l'angoisse de celle qui les voit. Les interpréter revient à ne plus les voir. On nous répondra que « l'ambition manifeste » de l'œuvre de Bergman « provoque » l'interprétation. Pourtant, les zélateurs de John Ford et de Raoul Walsh savent que ces auteurs n'ambitionnent point que l'on interprète leur film ; ils font ces films pour qu'on les voie et pour qu'on les entende, un point c'est tout. Ce qui n'empêche pas lesdits zélateurs d'interpréter inlassablement lesdits films. Mais alors, de quel droit empêcheraient-ils Bergman d'avoir la même ambition qu'un Ford ou un Walsh, à savoir celle de faire des films pour qu'on les **vive** et rien d'autre ?

Là où la nature de la démarche de Bergman nous paraît la plus claire, cependant, c'est dans l'intervention brutale d'éléments extérieurs à « l'action ». En fait, il s'agit d'une extension ô combien plus satisfaisante de la vieille conception eisensteinienne du montage d'attractions, technique qui a revêtu chez le maître russe (jusqu'à ce que, la maturité venue, il l'ait abandonnée) un caractère assez ingénument métaphorique (dans « La Ligne générale », les éclatements de jets d'eau qui expriment la joie des paysans devant leurs nouvelles écrémeuses en même temps qu'ils se marient métaphoriquement avec le jaillissement de la crème elle-même constituent indubitablement un des exemples les plus évolués de cette technique chez lui). Mais chez Bergman cette notion de l'image-métaphore est infiniment mieux « coulée » dans l'œuvre, elle est à la fois plus abstraite (dans ce sens que ce sont des métaphores « absolues ») et plus concrètes (en ce sens qu'elles mettent en cause la **vraie** matière face à laquelle se trouve le spectateur : pellicule, écran, lampe à arc), et ceci, non seulement parce qu'on nous montre les perforations, une brûlure, une déchirure, mais aussi parce que le montage quasi-subliminal du type qu'utilise Bergman ici fournit, à notre sens, une matière plus immédiatement sentie **en tant que pellicule** que des plans de durée « normale », où nous avons toujours le temps et la place de nous « perdre » un peu, oubliant peut-être pour un temps que tout cela n'est que lumière et celluloïd. Les allers et retours entre, d'une part, une conscience brusquée de la nature du spectacle et, d'autre part, son oubli partiel ou total, nous paraît relever autant de la dialectique des rôles et des matières (que nous avons déjà évoquée) que de l'esthétique brechtienne. D'ailleurs, à cet égard, on peut faire remarquer que Bergman semble avoir réussi ici une autre synthèse, réunissant, celle-ci, les deux tendances dont nous avons parlé précédemment, à savoir celle qui tend vers une plus grande unité organique à travers un jeu d'ambiguïtés enchevêtrées et toujours plus complexe, et celle qui tend vers une organisation à base de discontinuité et de disparité. Et de la dialectique entre continu et discontinu qui en résulte se nourrit le « métabolisme » de toute l'œuvre.

VII

Le lecteur comprendra que nous n'avons pas eu la prétention de donner en ces quelques pages un tableau exhaustif du sujet moderne et de ses fonctions dans le domaine de la fiction. Il existe notamment des films à « non-sujet » qui posent des problèmes d'un tout autre ordre (« Chelsea Girls »). Cependant, nous croyons avoir accompli en partie la tâche que nous nous sommes fixée : celle de nous mettre, nous-mêmes et nos compagnons de route, devant nos responsabilités : il n'est plus possible que le Sujet reste tributaire de nos emballements littéraires, de nos petites préoccupations anecdotiques ni de l'idée que nous nous faisons de ce qui « intéresse » le public, **notre** public. Nous sommes en train de mettre au jour un langage : définissons donc des sujets adaptés à

De haut en bas « Le Silence » d'Ingmar Bergman, « L'Année dernière à Marienbad » d'Alain Resnais, « L'Immortelle » d'Alain Robbe-Grillet.







ses besoins. D'ailleurs la mise au jour de ce langage a entraîné aussi celle d'un type de sujet tout nouveau, que nous appellerons de « non-fiction » pour qu'on ne le confonde surtout pas avec le bon vieux « documentaire ». Ce sera le sujet de la deuxième partie de ce chapitre. — N. BURCH. (A suivre.)

---

(1) Voir « Cahiers » numéros 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194 et 195.
(2) Unité qu'ils contestent aussitôt **dialectiquement** par un langage de nature **dis**continue et **disj**ointe. Ici encore, le parallèle avec le langage cinématographique tel qu'il émerge aujourd'hui nous paraît frappant.
(3) Voir « Cahiers » numéro 192.
(4) « Made in U.S.A. » nous apparaît manifestement comme un film « gonflé » artificiellement dans le but d'atteindre une durée « distribuable » selon les critères actuellement en vigueur en France. Or, à mesure que le cinéma évolue vers une conscience de l'organisation des durées, vers une conception de composition totalitaire, qui exige du spectateur un effort de mémoire tout nouveau, il paraît de plus en plus évident que cette bonne vieille heure et demie qui était sans doute parfaitement adaptée à la forme « roman-digest » qui a conditionné tout le cinéma commercial pendant si longtemps, est un format qui ne convient plus. Les trois meilleurs films de Marcel Hanoun (dont l'intransigeance totale sur ce plan comme sur d'autres est une des raisons pour lesquelles il demeure inconnu du public) durent environ une heure. A notre avis, ceci reflète une tendance qui serait beaucoup plus généralisée si l'exploitation était organisée autrement en France (il est vrai que nous semblons retourner très lentement vers le double programme, seule solution au problème possible sans une profonde réforme des habitudes du public). Il existe cependant un autre type de cinéma, qui semble trouver son centre de gravité dans des films extrêmement longs (« Chelsea Girls » et d'autres films « souterrains »), mais seul l'avenir nous dira si cette tentative de rejoindre la durée vécue sera fructueuse ou non.
(5) Susan Sontag écrit dans « Against Interpretation » : « Dans la plupart des cas contemporains, l'interprétation se ramène à la répugnance philistine à laisser l'œuvre d'art tranquille. Tout art véritable a le pouvoir de nous inquiéter. Réduire l'œuvre à son contenu pour pouvoir interpréter ensuite celui-ci, est une façon d'apprivoiser l'œuvre. L'interprétation rend l'art docile et maniable. »

1



2



3

le cahier critique

1 Andrei Mikhailov-Kontchalovsky.
« Le Premier Maitre » (Bolot Beichenaliev, Natalia Arinbassarova).

2 Terence Young.
« Peyrol le Boucanier » (Rosanna Schiaffino, Anthony Quinn).

3 Wim Verstappen
« Joszef Katus » (Rudolf Lucieer).

Théâtre national et tréteaux campagnards

LE PREMIER MAITRE Film soviétique de Andrei Mikhailov-Kontchalovsky. **Scénario** : Tchinguiz Aitmatov, Boris Dobrodeev, Andrei Mikhailov-Kontchalovsky d'après l'histoire de Tchinguiz Aitmatov. **Images** : Gueorgui Rerberg. **Musique** : V. Ovtchinnikov. **Décors** et **costumes** : M. Romadine. **Interprétation** : Bolot Beichenaliev (Duïchen), Natalia Arinbassarova (Altynai), Idris Nogaibaiev (Le Bey), et D. Rouioukova, M. Kychtobaiev, K. Rysmendeeva, A. Kydyrnazarov, S. Djoumadylov, N. Tchokoubaiev, I. Ryskoulov. **Production** : Kirguizfilm - Mosfilm. **Distribution** : S.N.A. **Année de production** : 1965.

L'Histoire a ses théâtres. Des lieux où l'on contemple son déploiement, toutes actions et toutes paroles significatives (du jeu des forces politiques) s'y trouvant spectaculairement concentrées.

Des réflexes de simplification font en général qu'on ne considère de ces « théâtres » (lieux favorables à la vision) que les plus grands. Comme si la Révolution française s'identifiait aux émeutes parisiennes, la Révolution russe aux événements de Pétersbourg. Qui ignore pourtant que l'agitation urbaine (même celle qui réussit à renverser le gouvernement) prend seulement sa valeur emblématique absolue au moment où les bouleversements politiques par elle instaurés concernent la nation jusqu'à ses ultimes confins ? Le théâtre de la Révolution russe fut partout en Russie jusqu'à l'installation définitive du socialisme. Il fut par exemple au Kirghiztan lorsque l'organisation concrète du régime provoqua dans la population les réactions décrites par Kontchalovsky dans « Le Premier Maître ».

Peu de choses tout de même. Anecdotique, cette histoire d'instituteur et son problème de construction d'école. Les cinéastes russes ont habitué à plus d'ambition dans l'étreinte, et malgré l'envie immédiate que nous en avons, il serait trop facile d'invoquer certaine conception chardinienne de l'honneur.

Le problème de tout cinéaste russe actuellement, c'est certainement la paternité écrasante de quelques grandes têtes épiques — Eisenstein, Dovjenko, Poudovkine, Donskoï —, et la plus grande tentation consiste sans doute à ne plus vouloir parler du tout de la Révolution. Mais pour certains, la solution paraît peut-être facile et un peu lâche : tout n'a pas été dit sur la Révolution. Peut-être que rien n'a été dit, à part les Poèmes. Ne pouvant appliquer qu'une acuité de regard, le cinéma, occupé d'Histoire, ne peut s'intéresser qu'aux réalités (au visible) dont celle-ci est faite. Or, il est évident qu'au niveau des grands événements (par exemple la Révolution d'Octobre) les « réalités » significatives sont difficilement saisissables autrement qu'au travers d'une grille de signes hypersignifiants, ce qui exclut tout autre dimension que l'héroïque dans un cinéma d'idéologie comme l'est le cinéma russe.

Les « paragraphes grand A » des chapitres de l'histoire soviétique ont donc donné au cinéma des épopées sises aux limites du surréalisme et du fantastique (chevaux suspendus au-dessus des fleuves, parapluies qui crèvent les yeux). Fonctionnement délibérément violent des signes qui tendait, non pas au fantastique et au surréel en soi, mais à un équivalent sémantique de l'élan (et des forces auxquelles il se heurtait), de la victoire (et des périls où elle s'était trouvée). Il est hors de question que le cinéma russe se permette — au moins avant longtemps — une remise en question directe de cette épopée. Il lui est possible en tous cas de s'en détourner. Par exemple, comme le fait Kontchalovsky, cherchant pâture cinématographique au niveau des « paragraphes petit c », ou même de ce que l'analyse historique omettrait pour insignifiance.

Cette réduction du sujet en extension permet son accroissement en compréhension et autorise de ce fait à abandonner, au profit d'une certaine rigueur analytique, un système poétique lié aux « grands sujets » et dont l'innocence d'écriture peu à peu se pervertissait. (Une de ses corruptions les plus caractéristiques étant représentée par la pléthore de films sur la guerre de 1940, dont le souffle, hérité de la tradition octobrienne, s'épuisa souvent à animer les poncifs du lyrisme à soldats.)

En réalité, on assiste, à la faveur de cette réduction de l'ampleur scénique, à un changement de qualité du didactisme. La dynamique ascendante (trajet vers la victoire à travers les difficultés) est encore là pour prendre en charge l'assise idéologique. Mais l'efficacité, la leçon du film à la force du plan, à la force du raccord, ne réside plus à proprement parler dans cette idéologie même. L'héroïsme du héros s'est mué en énergie, dimension moins mythique. Et cette énergie elle-même n'est pas celle des conquêtes véritables. La force de Duïchen réside plutôt dans ses fausses défaites, dans ses faux départs: il gagne parce qu'il ne peut pas partir, par une sorte d'impuissance bête à abandonner l'entreprise commencée. Un côté asinal de l'entêtement. Le personnage de Duïchen, c'est justement une espèce d'âne du léninisme, bâté d'un langage appris, chargé d'une mission écrasante.

A partir de cette situation, choisie comme véritable exercice (ce qui n'exclut pas l'amour pour le sujet), Kontchalovsky invente un nouveau didactisme : la discipline du regard. Et le discernement ici est moins le choix du bien contre le mal, que celui du bien contre le mal montré. Se donnant pour préoccupation essentielle la clarté, la réalisation se fonde (à de rares faiblesses près) sur un jeu des signes purement fonctionnel. Le dire tranquillement se consomme dans le dit : Duïchen parle « prolétariat » et « bourgeoisie », alors que le conflit social réel du village en est encore au stade féodal de la dialectique des classes, entre paysans et seigneur. Cette inadéquation du langage du maître aux réalités du village, le film la montre simplement et clairement. C'est la scène — si drôle d'en dire si long en si peu de mots — de l'enfant accusé, parce qu'il a naïvement demandé si Lénine aussi était mortel, de représenter « le capitalisme mondial infiltré dans les rangs du prolétariat ». Ou bien, plus nettement encore, l'étonnement du Bey qui, traité de « charogne bourgeoise », déclare : « Mais je suis vivant, je travaille, moi ! » et montre ses mains.

Une grande beauté naît ainsi de l'utile lorsqu'il suffit d'un seul plan qui juxtapose le visage d'une jeune fille alourdi de pendentifs à la tête d'une jument parée de médailles, pour que tout à coup lumineusement apparaisse cette assimilation entre la femme et la bête opérée par la société kirghize.

La leçon du « Premier Maître », c'est finalement la mise en évidence parfaite, à propos d'un cas précis, d'un double travail évolutif du temps historique :

— celui qui dépend des comportements humains ici, Duïchen, le Bey et les villageois), lequel est toujours déterminé en dernier ressort par l'intérêt de chacun ;

— et celui qui dépend du jeu autonome des forces économiques (les Kirghizes sont des éleveurs, ils vivent en économie fermée, et le socialisme dans l'immédiat n'a rien à leur apporter. Mais la puissance du Bey n'est plus ce qu'elle était, il a de moins en moins de chevaux, les villageois lui sont fidèles par attachement atavique, mais, endettés qu'ils sont à son égard, peut-être comprendront-ils un jour qu'ils auraient finalement intérêt à ne plus accepter son autorité).

Tout ceci, compris dans le film, pour dire que « Le Premier Maître » est peut-être le premier film significatif d'une certaine maturité critique du cinéma soviétique au niveau de l'analyse historico-politique.

Et pour qu'on ne vienne pas nous accuser de vouloir nous coucher dans le mot « lit », et de ramener les mérites d'un film à des qualités extérieures au propos filmique, nous ajouterons qu'il nous paraît passionnant, dans l'optique actuelle de la critique, qu'un film justement, c'est-à-dire de l'image et du son, s'occupe délibérément du monde et des clartés à jeter sur lui. Qu'il existe, autrement dit, de véritables films didactiques à discours transitif et qui réussissent à faire de cette transitivité, par l'application qu'ils lui consacrent, l'assise même de leur poétique.

Sylvie PIERRE.

Leçon de borborygmes

DE MINDER GELUKKIGE TERUGKEER VAN JOSZEF KATUS NAAR HET LAND VAN REMBRANDT (Joszef Katus Provo). Film hollandais de Wim Verstappen. **Scénario** : Wim Verstappen, Pim de la Parra. **Images :** Wim van der Linden, Jan de Bont, Frans Bromet, Albert Vanderwildt, Wim Verstappen. **Musique** : Southern Recorded Music Librairies (Hollande) the PROVOnadu Orchestra of Amsterdam. **Montage :** Rob van Steensel. **Commentaire** dit par Shireen Strooker. **Interprétation :** Rudolf Lucieer (Joszef Katus) et Etha Coster, Shireen Strooker, Barbara Meter, Nouchka van Brakel, Els Mes, Ewald Rettich, Ferry Franssen, Roelof Kiers, Mattijn Seip, Ab van Ieperen, Jose Verstappen, Johannes van Dam. **Production** : Scorpio Film / Dodgers / Barbara Joint Venture. **Durée** : 94 mn. **Année de production** : 1966.

Le premier mérite de « Joszef Katus » est sans conteste d'apporter de l'eau au moulin labarthien ; produit de quelques jours d'un tournage qu'on imagine volontiers hilare et complètement improvisé par une équipe d'acteurs et de techniciens, peu de films en effet font moins appel à la notion de mise en scène : à peine est-il même possible de penser à un « réalisateur » de cette espèce de happening de la pellicule.
C'est dire que le cinéma tel qu'il se pratique dans « Joszef Katus » n'est pas là pour signifier autre chose que lui-même ; également éloigné d'un Rouch et de son « dire scrupuleux » de la réalité (« Maîtres fous », « Chasse au lion ») et d'un Godard, qui fait des images avec des idées (Œuvres complètes), le film de Verstappen, comme son personnage, se contente d'être, sans rien proposer. Cinéma de la destruction du référent, à lire plus que jamais « au pied du plan » (admirons au passage l'escroquerie qui consiste à l'intituler, pour un meilleur rendement dans les salles françaises : « Joszef Katus, provo » ; escroquerie double, puisque J.K. ne l'est pas (provo), et que d'autre part, et contrairement à la première émission de TV venue, le propos du film n'est surtout pas de parler des provos), selon le précepte formaliste : « le processus de perception en art est une fin en soi et doit être prolongé » (B. Eichenbaum).
A le passer au fin tamis qui s'applique d'ordinaire aux Rouch et autres Perrault, on ne récoltera évidemment que peu de pépites ; autant — pourquoi pas — décréter au nom de Boulez et de Stockhausen que les Beatles ou Cecil Taylor s'égarent « dans les plis de l'obéissance au vent » : sentence exacte et inutile, incapable de rien livrer d'un cinéma qui est à peu près, comme aurait dit A.O. Barnabooth, borborygmique : « Borborygmes ! borborygmes !/ Grognements sourds de l'estomac et des entrailles,/Plaintes de la chair sans cesse modifiée,/Voix, chuchotements irrépressibles des organes,/Voix, la seule voix humaine qui ne mente pas ». Comme tel, il s'affiche, se montre du doigt abondamment, exhibant dans les vitres caméras et opérateurs, et perches dans le champ ; et s'enfonce avec persévérance — et parfois quelque complaisance — dans un univers magmateux et protopsychique. Rien ici qui paralyse l'intelligence en gagnant l'émotion ; rien qu'une parfaite anesthésie qu'on aurait du mal à trouver « sympathique ».
C'est pourtant sur ces prémisses, et par le seul jeu des formes créées, que naît ce qu'on est bien forcé d'appeler, faute d'expression plus précise et plus adéquate, un sentiment tragique de la vie. Entre deux des emblèmes les plus notoires de la Hollande — l'un, traditionnel : Rembrandt, flanqué de sa cohorte de connotations ; l'autre, anti : le mouvement provo —, Joszef Katus, film et individu, s'inventent une voie médiane, tissant de l'un à l'autre de ces deux « bords » l'espace-temps où se développe leur mouvement libre et inéluctable. Libre **et** inéluctable ? Si la liberté est manifeste, voir ici une ombre de fatalité peut sembler délire critique ou obsession personnelle. Cependant, de la façon la moins « pathétique » qui soit, le pré-générique — mort de J.K. — fixe un point de convergence dont la seule nature suffit à conférer à cet espace-temps une teinture d'éternité instantanée. Ainsi de cette chronologie effeuillée par une voix anonyme (celle qui compte les jours, au sens où les jours de quelqu'un sont comptés), n'offrant aucune prise possible ; mais la durée pourtant reste malléable, comme inventée au fur et à mesure, de l'interminable minute de silence, le 5 mai, aux raccourcis télescopés de la rencontre avec une jeune juive, le 30 avril. Ainsi de l'itinéraire qui mène Joszef Katus de son **indifférence** initiale envers des lieux pour lui strictement équivalents, Hongrie, Paris, Berlin-Est, Amsterdam, drogue (cryptée ici comme « Coca-Cola »), à la **différence** où il se situe enfin, après intervention-choc des deux organisations les plus dérangeantes de notre société : police et journalisme. De ces immixtions constantes et complémentaires de la réalité, des diverses subjectivites en jeu (acteur, personnages, cinéma), de l'éternité, surgit un univers hybride et morne où tout se rassemble sur un même niveau pour se rejoindre finalement dans une mort physique, proche et familière, infiniment étrange.
Ainsi, pour n'être fait que de faux-semblants canularesques et vaguement béats, « Joszef Katus » ne nous en donne pas moins, à sa façon, une leçon d'anatomie, ou, si l'on veut, de physiologie, leçon dont le langage par onomatopées viscérales ne se distinguerait pas du sujet auquel elle s'applique (et à quoi font écho, affaibli et risible écho, les séances de massage de l'abdomen de Katus).
En somme, « Joszef Katus » est un des spécimens les plus aboutis de ce cinéma « en deçà de l'art » (ou au-delà ?), qui inaugure peut-être un mode totalement nouveau de rapports entre le spectateur (le consommateur) et l'œuvre (l'objet). En tout cas, pour **le** présent, son intérêt au moins didactique est évident : le film de Verstappen nous aide à mieux saisir, en n'en achevant pas la réalisation, ce qu'est **le** passage d'un matériau informe à une œuvre « solennelle et solitaire » (pour reprendre les termes de Genêt à propos, précisément, de Rembrandt), qui seul peut fonder la possibilité et la nécessité de l'art. — Jacques AUMONT.

En marge des marées

L'AVVENTURIERO / THE ROVER (Peyrol le Boucanier). Film italo-anglais en eastmancolor de Terence Young. **Scénario :** Luciano Vincenzoni, Jo Eisinger d'après le roman « The Rover » de Joseph Conrad (Un frère de la Côte). **Images :** Leonida Barboni. **Musique :** Ennio Morricone. **Montage :** Peter Thornton, Giancarlo Cappelli. **Costumes** : Veniero Colasanti. **Scènes navales :** Marc'Antonio Bragadin. **Décors** : Gianni Polidori. **Interprétation :** Anthony Quinn (Peyrol), Rosanna Schiaffino (Arlette), Rita Hayworth (Catherine), Richard Johnson (Lieutenant Réal) et Ivo Garrani, Anthony Dawson, Luciano Rossi, Mino Doro, Giulio Marchetti, Gianni di Benedetto, Franco Fantasia, Franco Giornelli, Mirko Valentin, Paola Bossalino, Rita Klein, Ivan Scratuglia, Andrea Fantasia, Raffaella Miceli. **Production :** Alfredo Bini pour Arco Film Roma. **Distribution** : Prodis.

Le sujet du film est l'illusion, plutôt que l'aventure, la vieillesse, plutôt que l'action. Sitôt forcé, par malice et savoir-faire, le blocus de Toulon, le boucanier Peyrol, une fois à terre, devient l'enjeu d'une partie diplomatique dont il ignore les règles. Rien de fixe, au sol, ni les mirages psychologiques, ni les desseins politiques : Peyrol en mourra, sans héroïsme, sans bravade, par **inaptitude.** Le film est la chronique fidèle de ses derniers jours, de ses dernières rencontres, et la description d'un vertige.
Une fois bouclée l'ouverture, rapide et violente comme il sied à tout conte aventureux, le récit s'incurve, se détend, adoptant l'allure d'une large parenthèse ou digression comme pour masquer le caractère pathétique, irrémédiable, de son dénouement.
C'est dans une vieille demeure, en surplomb d'une crique, que Peyrol jette

l'ancre : y vivent une veuve digne et lasse, sa jeune nièce hantée par quelque événement terrible, enfoui, et une brute sanguinaire aux intentions non déguisées. L'aventurier s'introduit dans leurs rapports, les perturbe, s'y blesse mortellement alors qu'il croit y renaître.

Pourtant, c'est moins dans cet affrontement psychologique que réside l'originalité du film, que dans les éléments étranges mis en présence sous la caution de Conrad. L'axe « inquiétant » de l'œuvre, introduit par la scène du cimetière comme une histoire de sorcellerie ou de vengeance (les paysans qui poursuivent la jeune fille en brandissant une tête de chèvre sanguinolente) joue en fait des deux sens possibles et dérivés du mot « terreur » : le premier, historique (la Terreur), le second, traumatique, lié à l'événement où réside la clef de la folie de la jeune fille. Il résulte de ce jeu une matière fantasmagorique qui ne surprendrait point dans une adaptation de Tennessee Williams ou dans un film d'Hitchcock mais qui, insérée dans un tel contexte historique, et dans un genre donné comme immuable (l'aventure maritime) opère dans le récit une propagation irréaliste qui l'investit d'un grand charme, et l'asservit désormais à une logique exclusivement onirique. Tout se passe comme si la référence à un type d'explication (même grossièrement) freudien au sein d'une situation pré-freudienne, loin d'accuser quelque schématisme de principe, instaurait au contraire une féconde équivoque poétique, de l'ordre de ces paradoxes sur l'espace-temps dont la littérature sud-américaine ou la science-fiction « littéraire » font leur coutumière pâture.

Curieusement, un élément formel de l'œuvre, peut-être non dominé, s'inscrit dans le sens de telle interprétation : la couleur, assurément « laide », mais dont le granulé lépreux, les vastes zones floues ou cancéreuses, comme rongées par quelque rouille interne, accusent une sorte de distance qui transforme le film en objet incertain sauvé d'un naufrage, « repêché » par une mémoire qui le prend en charge et le transmet.

L'émotion que dispense « Peyrol » n'est pas étrangère à semblable extrapolation. S'il est douteux que Terence Young en ait sciemment joué (cf. plutôt que les Bond, sa désastreuse adaptation de « Moll Flanders »), du moins, servi par l'admirable conviction de Quinn, n'a-t-il point empêché que la séduction du récit s'offrit aux rêveries du spectateur. La question posée par un tel film demeure toutefois un mystère, sans doute insondable : qui parle, ici ? Ou encore : à quelle obscure rencontre doit-on l'éclosion de ce mystère ? Dans une lettre au journaliste Fernand Divoire, datée du 25 septembre 1922 (« Lettres Françaises », N.R.F., p. 174) Conrad lui-même disait, mais à propos de Shakespeare, il est vrai : « J'ai connu dans le temps une espèce d'ermite (il vivait dans une hutte en planches au milieu d'un petit bois) qui voulait absolument que l'œuvre de Shakespeare fût écrite par un être surnaturel à qui il donnait un nom que je ne me rappelle plus. Comme il semblait tenir beaucoup à cette théorie-là, je lui dis que je voulais bien, mais qu'au fond ça m'était bien égal. Là-dessus il me dit que j'étais un imbécile. Telle fut la fin de nos relations. Comme il me serait pénible d'être pris pour un imbécile par un certain nombre des lecteurs de l' « Intransigeant » je serais heureux, cher Monsieur, si vous vouliez bien regarder cette communication comme confidentielle. » Jean-André FIESCHI.

La dé-faite

HURRY SUNDOWN (Que vienne la nuit). Film américain en panavision et technicolor de Otto Preminger. **Scénario :** Thomas C. Ryan, Horton Foote d'après le roman de Katya et Bert Gilden. **Images :** Milton Krasner, Loyal Griggs. **Musique :** Hugo Montenegro. **Montage :** Louis R. Loeffler, James Dwells. **Décors :** Gene Callahan, John Godfrey. **Costumes :** Esteves. **Assistants :** Hurt Harris, Howard Joslin. **Interprétation :** Michael Caine (Henry Warren), Jane Fonda (Julie Ann Warren), John Phillip Law (Rod Mc Dowell), Diahann' Carroll (Vivian Thurlow), Robert Hooks (Reeve Scott), Faye Dunaway (Lou Mc Dowell), Burgess Meredith (Juge Purcell), Robert Reed (Lars Finchley), George Kennedy (Sheriff Coombs), Frank Converse (Rev Clem de Lavery), Loring Smith (Thomas Elwell), Beah Richards (Rose Scott), Madeleine Sherwood (Eula Purcell), Donna Danton (Sukie Purcell), Rex Ingram (Prof Thurlow), John Mark (Colie Warren), Doro Merande (Ada Hemmings), Luke Askew (Dolph Higginson), Jim Backus (Carter Sillens), Steve Sanders (Charles), Dawn Barcelona (Ruby), David Sandeas (Wyatt), Michael Henry Roth (Timmy). **Production :** Otto Preminger pour Sigma Production et Paramount. **Distribution :** Paramount. **Durée :** 146 mn.

1. — Pour certains, les grands films d'Otto Preminger sont des films sur la création. Ceci n'est pas sans raison. Il serait pourtant plus juste de parler de l'impossibilité de toute création. De cette impossibilité nous sont venus quelques chefs-d'œuvre, puis quelques films frôlés par la folie et aujourd'hui, l'amère insignifiance de « Hurry Sundown ». Preminger parlait bien de la création, mais d'une création étrange, peu satisfaisante, peu naturelle, étonnante seulement par la **somme** des énergies mises en jeu. Non pas l'élan qui donne à tout et à tous leur place, la flamme indivise qui jette en avant, comme sans remords, et que l'analyse n'atteint pas. Preminger n'est pas **l'homme** de cette création, bien qu'elle ait été son plus grand souci : l'espoir, la hantise de susciter, de décrire une création **innocente.** Dans les films qui lui valurent sa réputation (« Fallen Angel », « Laura », « Whirlpool »), cette innocence était celle de l'insecte qui se prend dans la toile, qui ignore qu'il n'a jamais été aussi près de l'araignée, innocent parce que hypnotisé, piégé, fantoche, fantôme créateur aveugle, créateur parce qu'aveugle.

2. — Filmer c'est rendre l'**incompatible** évident. Telle est la loi qui ronge le cinéma de Preminger, l'exigence sur laquelle il construit, brille de tous ses feux et se consume en pure perte. Filmer deux personnages, c'est souligner leur différence, la rendre insoutenable. Alors, c'est l'espace qui les rapproche — qui les sépare — qui est l'objet du film (et de la fameuse « mise en scène »), un espace qu'une ironie souveraine (le pouvoir de distinguer) maintient (« Anatomy of a Murder ») quand une sensualité toujours plus dévorante ne le brise pas sans fin (« Bonjour tristesse »). Contraints par un scénario, par les exigences d'une « histoire », à partager le même espace, les hommes se frôlent et tirent de ce **contact** — donné, repris — l'assurance de leur malédiction comme le plus grand des plaisirs, plaisir pervers et sans récompense, folie de la proximité, jusqu'à ce que le regard se brouille, qu'une rage froide, une sensualité déjà perdante, se déchaînent — en vain. Mises en présence, inquiétantes et comme contre nature, liaisons sans lien et sans liant, porte ouverte à tous les viols par frigidité, orgies par impuissance. L'homme est différent. Parfois filmer réconcilie : chez Renoir, chez Ford, les différences, filmées, n'en sont déjà plus : l'espace qu'elles partagent devient leur terre d'accueil, le premier de leurs points communs. Preminger est doué du talent contraire : ceux qui passent devant sa caméra s'éloignent déjà les uns des autres, promis à la *dispersion* qui est leur loi ou à une étreinte maladroite et imparfaite qui les restituera plus sûrement à leur condition de fragments.

3. — L'art de la « mise en scène » n'était pas — comme on l'a cru légèrement —, panacée universelle ou moyen privilégié de faire le cinéma. L'exercice de la mise en scène est aussi l'expression d'un manque : susciter autour des personnages, murés dans leur solitude, victime de leur différence, un espace qui fût leur prison commune : architecture des vides, où le vide menace.

La « fascination » exercée par les films de Preminger est l'effet de cette distance que l'on cherche à réduire toujours davantage, jusqu'à confondre regard et chose regardée. Mais cette *confusion* — qui serait la *proximité maximum* — est hors de question (sinon, comme il apparaitra ensuite, dans

la mort, la destruction, l'apocalypse). Mais cette confusion — cette cohésion — est aussi le rêve de l'artiste : l'abolition heureuse des différences, la communication rétablie, le corps à corps assumé. Lorsqu'il tourne « Exodus », Preminger est au cœur même de sa création : la victoire de la cohésion sur le fragmentaire. Il faut prendre au sérieux la scène d' « Exodus » où l'on voit Ari ben Canaan prononcer l'oraison funèbre de Karen et de Taha, que tout séparait et qu'une même terre, une même tombe, vont accueillir : le plan des deux cercueils, de taille si différente (différence insoutenable et qui, véritablement, « crève » les yeux) est, pour Preminger, le plus lourd de sens.

4. — L'art de la mise en scène consiste donc à articuler ce vide qui se glisse immanquablement entre deux êtres, entre deux moments d'un film. Elle est le ciment d'un édifice où aucune pierre ne se ressemble et son importance vient de ce qu'elle — et elle seule — garantit la solidité de l'édifice. Que ce pouvoir, ce liant (appelés aussi l'habileté, le savoir-faire) viennent à manquer et l'œuvre entière sera rendue au règne du fragmentaire et du détail (« Hurry Sundown »). A partir de 1960, Preminger est cet homme qui ne cherchera plus la fusion, la cohésion, que dans la mort ou l'anéantissement. Il s'ensuit de terribles excès d'étrangeté : puisque les hommes sont des fragments, susceptibles seulement d'être juxtaposés, il faut reconstruire le monde patiemment, mais le monde entier, à partir de ces morceaux. Paradoxe qui pourrait s'énoncer ainsi : décrire une foule où l'on pourra, à tout moment, appeler chacun par son nom.

5. — Décision qui n'est pas sans conséquence. Qu'un homme soit quelque chose de fragmentaire, peu susceptible d'une rencontre harmonieuse, mais promis à la rage de la proximité, capable seulement de viol ou de dispersion, c'est ce qui constitue le fond des choses. Le reste, c'est-à-dire la tournure qu'a prise l'œuvre de Preminger depuis quelques années, n'est qu'une tentative de justifier cette vérité en lui donnant des cadres plausibles. Ainsi les « grands sujets » : l'épisodique, l'inachevé n'ont rien pour effrayer s'ils sont garantis par l'ampleur et le mystère d'un grand sujet où la fragmentation est justement la loi, la seule manière de décrire. Personne n'est en possession du jeu complet des causes et des effets, même dans les hautes sphères de la Politique (« Advise and Consent »), de l'Eglise (« The Cardinal ») ou de l'armée (« In Harm's Way »). La vue surplombante, à mesure qu'elle s'éloigne de son objet, rassure : une foule où ne se rencontrent que les visages connus.

6. — Autre conséquence : les films subissent — dans leur structure même — une évolution analogue. Ainsi, chaque scène n'est plus censée avoir rapport au tout, sinon de façon très lointaine, à la manière d'un relais. Le film comme ensemble d'éléments, somme d'énergies, est, lui aussi, menacé de dispersion, suite de maillons qui ignore où va la chaîne — s'il y a une chaîne. Dans « In Harm's Way », on voit une demi-douzaine de drames et de problèmes personnels sembler entrainer Pearl-Harbour. Il est bien évident que dans l'esprit de Preminger, le calcul a été inverse : il s'agissait de trouver quelque chose d'assez énorme pour justifier la violence gratuite de ces drames, leur résolution impossible, leur enchevêtrement arbitraire. Ainsi, à mesure que le fragmentaire accentue son emprise, il exige un cadre plus général, une issue plus universelle.

7 — On dira que ce calcul est malhonnête. Certes. Preminger a pu donner — se donner — l'illusion de traiter certains grands sujets, mais cette illusion ne tient plus, les prétextes ont cessé d'être plausibles. Ainsi le problème racial n'explique pas plus qu'il n'est expliqué par « Hurry Sundown », mais il est un cadre — convenablement explosif — où peut prendre place cette autre violence, celle d'un couple qui court au devant de sa défaite (comme on dit d'une chose qu'elle se défait). Si le film choque, c'est parce qu'il n'est plus possible — en 1967 — de parler des Noirs comme le fait Preminger, et s'il en parle mal, c'est que ce problème n'est pour lui qu'un cas particulier de la règle, règle qui est, on le sait, le refus des uns de se donner aux autres pour se conserver dans la conscience malheureuse de leur différence.

8. — Il y a aussi autre chose. « In Harm's Way » était un film admirablement réalisé. L'art du cinéaste, la rapidité de l'exécution, le choix de certains acteurs, la mise en scène, au plus haut point de ses pouvoirs conféraient au film ce liant qui gardait, in extremis, de la dispersion. « In Harm's Way » était la somme fausse d'éléments justes. Il n'en est plus ainsi de « Hurry Sundown ». C'est que le mal qui rongeait les personnages vient de s'attaquer au film même. La dispersion, l'entropie, le manque de sincérité guettent à chaque plan. A la défaite morale des personnages correspond ici le retour du film au chaos, au règne du détail, aux images sans film. Les blancs du texte ont dévoré le texte, les interstices ont gagné sur les pierres et cette distance que rien ne pourra combler, autant y mettre le feu. De ce côté-là aussi, l'œuvre s'est dé-faite. — Serge DANEY.

La marche à suivre

LES CŒURS VERTS. Film français de Edouard Luntz. **Scénario** : Edouard Luntz. **Images :** Jean Badal. **Musique :** Serge Gainsbourg et Henri Renaud. **Interprétation** : Gérard Zimmerman et des acteurs non-professionnels. **Production** : Raoul Ploquin - Sedor Film, 1966.

La marque paradoxale de ce film c'est qu'il est audacieux à force de timidité. Montrer les actes d'adolescents plus ou moins rebelles, de deux en particulier (voler de l'essence, entrer en prison, en sortir, chercher du travail, courir les filles, marcher dans des terrains vagues, danser...), et les montrer de la façon la plus brute possible, c'est apparemment tourner le dos aux habitudes et aux conventions, défier les règles du jeu cinématographique.

Luntz a tenu ce pari courageusement, et quel que soit le jugement que l'on dût porter en fin de compte sur son œuvre, du moins ne pourrait-on mettre en cause sa bonne foi, ni la générosité, non plus que l'originalité de son propos. Car passe ici en transparence un amour vibrant pour les êtres et la réalité : un amour précisément si fort qu'il en devient inhibiteur. S'accompagnant de respect, d'une crainte quasi sacrée de flétrir ou de dénaturer, il est en effet ce qui tient à distance. Par suite il interdit au maximum l'investissement créateur, les libertés de la dramaturgie : scénario, dialogues, direction d'acteurs ; en un mot : mise en scène. Il faut chercher là, je crois, la raison principale de cette écriture refusée qui se donne au degré zéro.

L'hypothèse de Luntz est celle de la banalité et des stéréotypes. Ses personnages sont d'emblée définis par un ensemble de déterminations univoques : classe d'âge, groupe économique, situation géographique, habitat (il s'agit de jeunes prolétaires qui vivent dans les H.L.M. d'une ville-dortoir, Nanterre). Un certain schématisme est donc la marque d'un tel film. Il l'est en quelque sorte par l'hypothèse. Les personnages prêtent leur corps et leur visage à des concepts statistiques qui sont abstraits à force d'être réels et réciproquement : le désarroi de la jeunesse occidentale moderne ; l'éclatement de la famille ; la déréliction des banlieues ouvrières ; l'étroitesse de l'éventail socio-professionnel ; la difficulté d'être contribuable. Voilà pourquoi la mise en scène, répondant à la linéarité du scénario, se borne à une succession de figures comportementales élémentaires, à une suite de gestes réduits à l'essentiel : parler, regarder, être assis, entrer quelque part, en sortir, marcher, marcher surtout.

On aurait trop vite fait pourtant de taxer une telle œuvre de néo (voire de néo-néo)-réalisme. Les cinéastes du célèbre mouvement italien de l'après-guerre empruntaient à la réalité extérieure essentiellement un décor et une thématique. Luntz, lui, va plus loin. Ce qu'il demande à la réalité c'est son scénario lui-même. Et un scénario qui ne soit pas tant constitué par un ensemble de faits particuliers plus ou moins significatifs, que par une situation, architecture vivante de relations, lieu et source des faits.

Le réalisme s'est intériorisé. Influence diffuse des sciences humaines, notamment de la sociologie, après celle de la morale et de la politique, qui dominaient voici vingt ans ; du structuralisme après celle de l'histoire et de la chronique : signe du temps. En vérité, plus que de néo (ou de néo-néo)-réalisme, il conviendrait de parler ici de **réalisme journalistique.** Le propre de Luntz, en fait, n'est pas tant d'être parti du plan de la banalité, ou plutôt de la généralité, que la volonté de s'y maintenir, et de s'en satisfaire. L'ambition de Balzac était de faire concurrence à l'Etat Civil ; la sienne est en apparence de rivaliser avec la Télévision documentaire. En apparence seulement. Car il ne veut pas « doubler » les techniques de relation, et à travers elles, une quelconque réalité objective d'être morte, prête à la dissociation. Ce qu'il veut c'est montrer ces *jeunes garçons* au plus près d'eux-mêmes, afin, les montrant, d'apprendre à les voir. Or, quelle meilleure façon d'opérer, pour atteindre ce but que de bannir toute intrigue, tout jeu dramatique second ; que de chercher à saisir ces adolescents au ras d'un comportement générique dont la banalité constitutive préserve de toute majoration accessoire ; par suite, de toute dénaturation ? Avec un tel point de départ Luntz se condamnait au geste et à l'extérieur : belle condamnation qui est aussi celle de la Danse, art du mutisme et non pas art muet. (Il y a bien en effet quelque chose de chorégraphique, diffus à travers tout le film, qui est peut-être sa vérité ; c'est un ballet marché. Preuve que la non-mise en scène, une certaine platitude, n'est pas forcément synonyme de non-écriture.) Le parti pris de Luntz n'est pas didactique, non plus que critique. Il ne se réfère pas aux idées de Brecht. En cela son réalisme diffère beaucoup de celui d'un Allio, par exemple, qui, dans « La Vieille Dame indigne », s'indigne, lui, et veut faire s'indigner le spectateur, de la mesquinerie de la famille, et de l'étroitesse de la morale courante. Luntz, lui, comme Schorm, est plutôt un esprit religieux. Il ne s'insurge pas ; il cherche seulement à voir et à comprendre ; il fait confiance au temps solaire des métamorphoses (ces cœurs si on les appelle verts, c'est qu'on pense qu'ils mûriront). Ce que dit ce film, ce n'est pas essentiellement l'histoire des *blousons noirs*, ou les problèmes d'une époque : c'est la nécessité de regarder, pour le découvrir, le bel et profond ici. Par-delà les différences de tempéraments, de points d'application, ou de styles, c'est aujourd'hui la leçon des plus neufs, dramaturges de leur passion du vivant, c'est-à-dire de l'actuel.

Et c'est précisément parce que ce film dit cette chose primordiale qu'on peut lui reprocher de ne pas la dire assez, de ne pas la dire jusqu'au bout. Prenant pour l'hypothèse de travail cette forme de réalisme dont nous avons parlé, Luntz devait jouer le jeu à fond. Or il ne l'a pas fait. Protégé par la pauvreté de ses moyens matériels, il n'a heureusement pas pu les satisfaire par trop d'effets techniques (encore que la scène nocturne du bain dans la piscine prenne fâcheusement l'allure de séquence-à-faire). Mais il a tout de même eu le triste privilège de se trahir par certaines trouvailles de scénario dispensées par l'imagination, cette servante maitresse, cette folle du logis où demeure la poésie, qui est sœur de science. Ainsi la séquence où les jeunes garçons miment une lutte au fouet dans le terrain vague ; l'épisode du bain ; le viol collectif et successif de la fille sous le regard impassible des garçons perchés dans une impressionnante construction métallique comme de grands oiseaux de proie ; tout le côté western du film, qui est ici appelé à la rescousse.

Luntz ne serait pas tombé dans ce travers s'il s'était davantage attaché à la réalité propre des personnages qu'il nous montre. Au lieu d'une chorégraphie au petit pied qui est le parasite de la chorégraphie fondamentale qui porte le film, en constitue le rythme singulier, il fallait ici promouvoir l'Ethnographie de l'individu — antidote de la sociologie — au rang de chair à création, de pâte à cinéma. Luntz s'est approché de cette découverte qu'il n'a pas faite. Il a donné lui-même le témoin de relais pour se faire battre. C'est un échec qui vaut mieux que bien des réussites. — Jacques LEVY.

Entretien avec Jean Renoir

(*Suite de la page 22.*)

qui avait une grande rigueur d'esprit, et si nous étions dans la politique, nous dirions qu'il jouait, dans ce gouvernement miniature qu'est l'équipe d'un film, le rôle de conseiller.

Et il est vrai qu'il m'a fantastiquement aidé dans notre chasse au cliché pour le détruire partout où nous le trouvions. Par exemple, ce cliché de la solennité révolutionnaire dont nous avons déjà parlé. Nous en sommes très vite arrivés, en lisant nos histoires, à la conclusion que dans les clubs c'était souvent la pagaïe. Une pagaïe aimable et charmante, mais enfin une pagaïe. C'est la raison pour laquelle j'ai montré ce désordre dans le club de Marseille.

Donc, il était mon conseiller, mais quand je fais des films, tout le monde est mon conseiller. Il n'y a pas d'avis qui soit mauvais. Et là j'en reviens à cet autre collaborateur de « La Marseillaise » : Corteggiani. Outre ses connaissances mécaniques, ses connaissances théoriques de tout ce qui concernait les armées étaient fantastiques, insensées. Il m'a raconté un jour une histoire que je n'ai pas pu mettre dans « La Marseillaise » parce que ça s'était passé avant, mais je vais vous la raconter. Un certain gentilhomme était à la Bastille, et comme il avait grande envie d'en sortir, il a eu un jour l'idée d'écrire à Louis XVI en lui disant : si vous me faites sortir de là, je vous donne le moyen d'avoir 100 000 fusiliers. Ça a beaucoup intéressé et amusé le roi qui a dit : c'est entendu, vous sortirez de la Bastille si vous me donnez 100 000 fusiliers. Et l'homme a répondu : vous n'avez qu'à donner un fusil aux sergents. En effet : les sergents, à l'époque, avaient seulement des piques...

Cahiers Entre « La Grande Illusion », « La Marseillaise » et « La Règle du jeu », il y a un curieux lien, que l'on trouve à partir de certains détails : celui qui s'établit entre la chasse et le garde-chasse (que l'on trouve dans « La Marseillaise » et « La Règle ») et entre les deux personnages de châtelain incarnés par Dalio dans « La Règle » et dans « La Grande Illusion ». Or tout cela renvoie à un seul thème : les différences de classe.

Renoir Oh ! vous savez : on raconte la même histoire toute sa vie. On a **une** histoire en tête, et puis on en découvre peu à peu les différents aspects. Pour moi, en tout cas, c'est cela. Je sais que je reviens constamment sur les mêmes thèmes. Simplement, j'essaie de les creuser un peu, d'y découvrir des aspects nouveaux, d'exprimer à leur propos des choses que je n'ai pas encore dites.

Et cette question des castes est effectivement une question qui m'a toujours beaucoup préoccupé. C'est une question passionnante, et c'est certainement une des questions qu'on a toujours traitée et qu'on continue de traiter avec le plus d'hypocrisie. Car les gens prétendent qu'il n'y a plus de castes, qu'elles sont abolies. En fait, il y a encore beaucoup de chemin à faire avant de les abolir. Prenons un petit exemple, pas très loin de nous : le cinéma. Eh bien ! c'est une caste. Les filles d'acteurs vont marier les fils de metteurs en scène, ou l'inverse évidemment, à moins qu'on ne marie le fils ou la fille d'un producteur ou d'un financier, etc. Tout ça reste dans le même petit cercle. Et ce petit cercle n'est rien d'autre qu'une caste. Bien sûr, ce que je dis là du cinéma est encore bien plus applicable à certains autres milieux, mais c'est toujours la même chose : on reste entre soi.

Les castes apparaissent ou réapparaissent partout. Même tout simplement à travers le métier. Les devoirs changent à travers les métiers, mais chaque métier est comme une nation qui vous impose ses mœurs, ses réactions, ses affinités, sa discipline. Prenez dans « La Marseillaise » la scène de celui qui fait tirer sur la foule. Ce que j'ai voulu montrer là, c'est le cas d'un monsieur qui, d'une façon parfaitement honnête, applique les règles de sa caste : la caste des militaires. On met les militaires à telle fenêtre, on leur dit : le premier qui passe, il faut tirer. Alors le premier qui passe, ça peut être son père, il tire.

Et il y a aussi un aspect particulier de cette question qui me préoccupe : c'est la tentative de pénétrer dans une autre caste. Par exemple, l'arrivée dans le monde de « La Règle du jeu » d'un garçon comme Jurieu, l'aviateur, qui ne fait pas du tout partie de ce monde-là. Et le fait qu'il est honnête et pur le rend même beaucoup plus dangereux. En réalité, en le tuant, on élimine un microbe. Un microbe très sympathique, mais un microbe qui pouvait tuer le corps tout entier.

Cahiers Dans « La Marseillaise », on remarque cela à travers la façon dont les différents groupes s'expriment. On a souvent l'impression qu'ils ne **parlent** absolument pas le même langage. Ainsi, dans la scène entre Andrex et le commandant du fort de Marseille : ils appartiennent à deux mondes étrangers.

Renoir Absolument. Ils prononcent des mots. Mais l'un parlerait chinois et l'autre assyrien que ce serait la même chose. C'est la grande source du malentendu entre les hommes : le langage, la différence de sens qu'on attribue aux sons. Et c'est pourquoi je crois que dans cet immense travail de libération du monde qui est en train de se poursuivre, dont la Révolution française est une des étapes principales, comme l'avait été le Christianisme et comme l'a été la Révolution russe, dans cet immense travail de destruction des castes, je suis convaincu qu'on ne pourra finalement réussir qu'en admettant que certaines différences doivent subsister entre les individus. Mais ça, on n'y est pas encore.

Cahiers En somme, c'est dans la mesure où on feint de nier les différences qu'on leur fait finalement la part belle et qu'on laisse réapparaître les castes. Inversement, c'est en reconnaissant au départ l'existence de certaines différences qu'on pourrait aboutir à une véritable égalité entre elles.

Renoir Exactement. Car je ne crois pas à cette égalité dont tout le monde aujourd'hui prétend qu'elle existe. Je ne la vois nulle part, moi. Je crois par contre à la différence, mais je crois que cette différence est seulement une différence **matérielle.** Qu'elle n'a pas d'importance **spirituellement,** qu'elle ne compte pas.

Donc, je crois à la différence, mais pas à la différence d'importance. Je crois que le travail que fait un chef d'Etat n'a pas plus d'importance que celui que fait un balayeur et qu'un balayeur, donc, a autant d'importance qu'un chef d'Etat. Cela ne veut pas dire qu'il ne soit pas différent. Et je crois que la mort d'un balayeur en train de balayer la rue Henri-Monnier peut très bien amener des catastrophes aussi graves que la mort d'un chef d'Etat. Je ne crois pas plus à la différence de l'homme de génie, dans ce domaine que l'on a convenu d'appeler art, et de l'homme sans talent. L'homme sans talent a aussi sa fonction. Laquelle ? Je n'en sais rien, mais elle doit exister. Il doit être nécessaire quelque part. Peut-être est-il nécessaire pour faire comprendre que l'autre a du génie...

Cahiers Nous retombons ici dans le projet que vous avez eu et que vous appeliez : « C'est la Révolution ! ». Vous y mettiez sur le même pied d'importance un certain nombre de grandes et de petites révolutions.

Renoir Oh ! mais je le reprendrai ce projet, car c'est une idée qui m'est très chère. Seulement, peut-être le reprendrai-je sous une autre forme. Pour le moment, j'ai un autre projet.

Cahiers Lequel ?

Renoir J'aimerais bien faire une histoire de clochard. Avec Jeanne Moreau. C'est une actrice que j'admire beaucoup. Sans doute celle que j'admire le plus, et je voudrais bien faire quelque chose d'inattendu avec elle. Elle a cette logique dont nous parlions tout à l'heure à propos de Brecht. J'ai déjà écrit un traitement, mais il ne me satisfait guère, et je vais le reprendre. Ce que je voudrais montrer, c'est cet espèce de désir de liberté par le renon-

cement, en opposition avec la croyance que le bonheur est dans le rendement. Car nous en sommes à une époque où l'on passe de pays dans lesquels les gens meurent de faim à des pays dans lesquels on a trop de tout. Mais est-ce que d'avoir trop de tout c'est le bonheur ? C'est pourquoi il peut y avoir des gens — c'est le cas de beaucoup de clochards comme c'est le cas des hippies — qui se refusent à entrer dans un système qui consiste à devoir travailler, à devoir obéir, à devoir adopter certaines formes de comportement comme par exemple le fait de s'habiller convenablement pour se rendre à son travail. Car où tout cela doit-il vous mener ? A avoir un certain confort, un appartement, des toilettes, diverses facilités... Alors, peut-être qu'en renonçant à tout, peut-être qu'en disant je m'en fiche et après tout je mendierai toujours bien un bout de pain pour me soutenir jusqu'à demain, peut-être n'en sera-t-on pas plus malheureux. C'est une attitude qui peut se défendre.

Ce n'est d'ailleurs pas nouveau. Ça se pratique aux Indes depuis 4 000 ans, et je dois dire que ça réussit quelquefois. Mais souvent je m'étais dit : cela réussit aux Indes parce que le climat est chaud. Eh bien ! ce n'est pas vrai. Je n'ai jamais eu aussi froid qu'à Bénarès. J'y ai crevé de froid. Et pendant ce temps-là, on voyait les saints hommes immobiles sur les bords du fleuve, sans guère de vêtements, et qui ne semblaient pas sentir le froid.

Cahiers Qu'est-ce qui vous avait attiré aux Indes ?

Renoir Eh bien ! précisément cela ! Précisément l'envie d'être le témoin d'une civilisation qui n'est pas basée sur le rendement, d'un système dans lequel il ne s'agit pas de produire. Et ce sont les seuls désormais qui soient comme cela, car les Asiatiques, qui sont tellement forts, intelligents et travailleurs, vont avoir un rendement supérieur à celui des Occidentaux.

Cahiers Il y a un point de vue sous lequel nous n'avons pas encore abordé « La Marseillaise » : la technique. La scène du manifeste de Brunswick, par exemple, est très révélatrice de l'extrême souplesse des plans-séquences tournés — comme celui-ci —, à la grue.

Renoir Oui, nous avons suivi Louis XVI, car ce qui était important, c'était sa réaction. Donc, nous sommes restés près de lui, et je ne suis passé au plan d'ensemble qu'assez tard. Je n'ai pas voulu distraire l'attention du public du contenu du manifeste et des réactions du roi en montrant trop tôt le décor, les ministres, l'entourage.

Cahiers Saviez-vous dès le départ que vous prendriez la grue, ou au contraire y avez-vous été amené en ressentant un certain besoin de fluidité, ou tout simplement à cause des nécessités de la mise en place ?

Renoir C'est le besoin de fluidité dans la scène qui m'a fait demander la grue. J'avais demandé et obtenu qu'une grue restât constamment à ma disposition, tout au moins dans ce genre de scène. Alors, lorsque j'ai découvert que la scène devait être fluide, comme vous dites, ce qui est un mot excellent, j'ai pensé que la grue me serait d'une grande aide. Par contre, si je me souviens bien, il y a dans cette scène un plan de Marie-Antoinette qui vient la couper. Ce plan, je l'ai laissé très fixe.

Cahiers Il y a deux autres grands mouvements qu'on remarque dans le film : le départ des Marseillais, et l'entrée de la foule aux Tuileries. Ce sont aussi deux mouvements qui vous permettent de faire ce qui je crois vous est cher, à savoir la navette entre l'ensemble et le particulier.

Renoir Oui, bien sûr. Mais il était difficile de faire autrement, car en réalité, l'enfonçage de cette porte est lié au sentiment de tous ces gens qui sont sur la place. Il faut donc montrer les deux, et à partir du moment où on montre ces deux choses, il vaut mieux les montrer dans le même plan. C'est pour moi extrêmement important de faire que certains plans contiennent tout à la fois : le détail qui nourrit l'ensemble, et l'ensemble qui donne son sens au détail.

Cahiers Est-ce que la mise en place de tels plans posait beaucoup de problèmes ?

Renoir Cela demandait une certaine préparation, mais je n'ai certainement pas mis plus d'une demi-journée à tourner chacun d'eux. L'opérateur que j'avais n'avait encore jamais été opérateur. Il était assistant. Mais j'avais très confiance en « sa confiance en lui ». C'est un homme qui n'hésitait pas. Il s'appelait Bourguoin, et vous le connaissez sûrement. J'ai demandé qu'on le nomme opérateur principal parce que je savais qu'il pouvait tout faire, et sans chichis.

Cahiers Pouvez-vous nous parler de la scène — aux Tuileries — qui manque définitivement ?

Renoir Elle permettait d'abord de montrer Roederer et d'insister sur un fait, à savoir que ce jour-là, Roederer, qui très lucidement prévoyait que le palais allait être pris, qui, très sincèrement, voulait épargner à la famille royale d'être massacrée, Roederer a dû attendre toute la journée. Cette scène au début nous montrait donc Roederer faisant le poireau à la porte de la Reine, ce qui avait son importance. Puis on trouvait tout simplement la Reine en train de brûler des lettres. Roederer devine que ce sont des lettres de son frère l'Empereur d'Autriche, et il l'approuve de brûler ces lettres en pensant que les affaires de famille ne regardent pas la nation : mieux vaut garder ça pour soi. C'était très bon pour Jouvet qui faisait cela avec une espèce d'ironie, et très bon aussi pour Lise Delamare qui le faisait avec une espèce de contre-ironie assez méchante. Entre la bonhomie ironique de Jouvet et l'ironie assez acerbe de la reine, il y avait un contraste qui n'était pas désagréable. Mais la scène est perdue. La dernière fois que je l'ai vue, c'était dans une copie 16 mm très mutilée, en Amérique, une copie qui durait quelque chose comme 40 minutes. Mais dans l'état où était cette copie, de plus sous-titrée, il était impossible de reprendre cette scène.

Cahiers Est-ce que les cartons du début et de la fin étaient dans la version primitive ?

Renoir Non. Je viens de les ajouter. J'ai fait cela en pensant qu'il était bon de faire allusion au côté universel de la Révolution. La carton final a aussi un autre avantage : celui de bien préciser ce qu'était et ce que signifiait la bataille de Valmy. J'ai bien pris soin dans le film de donner le nom de l'endroit : Valmy, et d'indiquer le moulin, mais je me suis aperçu que pour certaines gens, ces choses étaient assez floues. Certains même pensaient à Valmy comme à une bataille de la guerre de 1870. Alors je me suis dit que la phrase de Goethe avait l'avantage de tout résumer.

Cahiers Il est curieux de penser que ce film commence le 14 Juillet 1789, jour qui représente pour la plupart des gens le moment où tout a changé, alors qu'on s'aperçoit, en fait, que c'est à partir de 92 que les choses ont changé.

Renoir C'est toujours la lutte contre le cliché. Le cliché principal, pour tous les événements dans la vie, c'est de croire qu'on tourne une page, qu'avant c'était noir et qu'après c'est blanc. Ce n'est pas vrai. La vie est faite, non pas de coupes nettes dans un film qui se déroule, mais de fondus-enchaînés. En fait, pour la plupart des nobles provinciaux, et même Parisiens, la prise de la Bastille n'a rien changé du tout. C'est même un événement dont beaucoup n'ont pas eu conscience.

Ainsi, le 6 février 1934, le jour où il y a eu ces bagarres place de la Concorde, je déjeunais dans un petit restaurant qui était peut-être à cinquante mètres de l'endroit où ça se passait. Et il se passait pas mal de choses. Eh bien ! c'est en rentrant chez moi que j'ai rencontré un ami qui m'a appris ce qui avait eu lieu pendant mon déjeuner.

On croit toujours qu'un événement est immédiatement et universellement perçu. On croit même qu'il est immédiatement et universellement compris. Ce n'est pas vrai. L'événement reste souterrain ou isolé pendant très longtemps. Ce n'est que peu à peu qu'il émerge, ce n'est qu'après coup qu'il prend son sens.

L'Histoire avec un grand H est fabriquée par les historiens. Qui sont très utiles, car ils présentent une synthèse sans laquelle on ne comprendrait pas. Mais dans un film, on peut essayer de faire comprendre ce côté haché, irrégulier, imprévu de la vie pendant les grands événements.

Cahiers Mais dans les films historiques, justement, on plaque en général sur les événements le « sentiment de l'histoire ». Dans « La Marseillaise » au contraire, on a constamment celui d'une histoire qui se fait au présent. C'est ce qui faisait dire à Truffaut qu'on avait l'impression, devant votre film, d'un montage d'actualités de l'époque.

Renoir C'est bien ce que j'ai essayé : de laisser toujours aux personnages leur extérieur historique, et leur intérieur historique, mais de trouver dans ces hommes d'une autre époque ce qu'il y avait de commun avec la nôtre. C'est-à-dire, non pas de leur attribuer des sentiments qui sont les nôtres aujourd'hui, mais de chercher, parmi les sentiments qui appartiennent bien à l'époque décrite, ceux qui sont proches de notre mentalité.

Ce genre de travail, je l'ai notamment fait en ce qui concerne les discours. Car beaucoup des discours de l'époque ne seraient pour ainsi dire pas supportables aujourd'hui. De toute façon, ils ont tous une grandeur, une beauté, une éloquence qui en font de la grande poésie.

Cahiers Il y a une scène de « La Marseillaise » qui paraît prophétique : c'est celle des émigrés en Allemagne, qui fait penser à ce qui devait se passer en 40 avec les collaborateurs, pendant que d'autres, bien qu'ils fussent de droite, se faisaient tuer dans les rangs de la Résistance.

Renoir C'est exactement, avant la lettre, une allusion à cela. Quand j'ai fait « La Marseillaise », je savais très bien qu'une partie de la bourgeoisie française souhaiterait la victoire d'Hitler. C'était flagrant.

Il y a d'ailleurs dans cette scène un détail amusant : la petite chanson qu'on y chante a été composée réellement pendant l'émigration — mais peut-être pas à Coblence — par Chateaubriand, alors jeune émigré.

J'ai aussi voulu rendre compte dans la même scène de cet autre aspect de la réalité dont vous parliez, à travers le personnage de l'ancien commandant du fort de Marseille, joué par Aimé Clariond : Monsieur de Saint-Laurent. C'est la raison pour laquelle je lui ai donné cette attitude qui fait deviner que, probablement, il lâchera les émigrés pour rejoindre un jour ou l'autre l'armée révolutionnaire qui pour lui est avant tout une armée française.

Il se trouve aussi que, au fond de lui-même, il est déjà influencé par l'idée de Nation (souvenez-vous de cette définition de la Nation que lui a donné Arnaud), puisqu'il dit à l'autre émigré qui chante les louanges du Roi de Prusse : « Souvenez-vous qu'on n'a pas toujours battu les Français ». C'est une drôle de phrase, et une phrase qui n'est pas moderne. Je l'ai trouvée, elle aussi, dans un compte rendu.

Cahiers On ne voit dans votre film aucun des personnages importants de la Révolution, comme Robespierre, Marat, Danton...

Renoir Dans mon film, je suis l'idée de Nation symbolisée par un chant. Car au fond, « La Marseillaise » c'est cela : le film d'une idée, et de ce point de vue, c'est purement un film d'idées. Etant donné donc que je suivais cette ligne, en me mettant par exemple à parler de Marat, je me lançais dans une entreprise consistant à faire un film sur lui. Or l'entreprise dans laquelle je m'étais lancé était autre. D'ailleurs, je crois que les films sur lui abondent. On ne manque pas de « Charlotte Corday ».

Cahiers Il est curieux de voir que des acteurs comme Jouvet, Clariond, Lise Delamare, ont dans le film des rôles secondaires, quoique magnifiques, alors que vous donnez un très grand rôle à Andrex qui était alors classé parmi les petits acteurs.

Renoir Il était classé parmi les comiques de café-concert. Mais mon parti pris est venu aussi d'un souci presque documentaire de vraisemblance physique : je ne voulais pas que ces Marseillais fussent âgés. Or la plupart des acteurs connus sont relativement âgés. De plus, comme je faisais un film d'idées, je ne pouvais faire un film de vedettes. En ce qui concerne plus particulièrement Andrex, je pensais qu'il valait peut-être mieux faire jouer ce théoricien — car c'est un théoricien — par un acteur « léger ».

Et ça s'est très bien passé. Car Andrex était très fier de ce rôle, il l'étudiait, le travaillait. Et ainsi avec tout le monde. Ce fut un film extrêmement facile. Il faut dire que je n'ai eu que de très bons acteurs. Il n'y a pas un seul petit rôle qui ne soit interprété par quelqu'un de très bien.

Cahiers Et s'il arrive qu'un acteur soit très bien mais ne se sente pas à l'aise, que faites-vous ?

Renoir Dans ce cas-là, si l'on pense qu'il n'y a rien à faire, qu'il y a un divorce irrémédiable entre l'acteur et son rôle, il faut lui demander de renoncer à ce rôle. Mais il faut faire cela dès le début, avant qu'on ait dépensé trop d'argent. En fait, dans la plupart des cas, le vêtement demande seulement quelques retouches. Il est un peu trop large, ou un peu trop étroit, alors il faut le reprendre, le recouper un peu, le retoucher, et bien le recoudre. Car il faut demander à l'acteur de s'adapter un peu, mais il faut savoir aussi adapter un peu le vêtement à l'acteur. Quelquefois, il arrive que ce soient les mots qui ne conviennent pas au personnage. Alors il faut les changer.

Cahiers Cela vous est arrivé souvent ?

Renoir Oh oui ! J'ai passé mon temps à m'adapter aux possibilités de l'acteur. Aucun être humain n'est tout-puissant. Nous avons tous des limites. Mettre en scène, c'est adapter ses propres limites aux limites des autres. Quand on constate qu'il y a divorce total entre un acteur et un dialogue, ou bien on a une totale confiance en ce dialogue et alors, c'est peut-être l'acteur qui ne convient pas et il faut en changer, ou bien c'est une question de quelques détails et alors c'est le dialogue qu'il faut changer.

Cela m'est arrivé très souvent. Avec Jules Berry, par exemple, dans « Le Crime de Monsieur Lange », je n'ai pas cherché à imposer un dialogue précis. Berry était un homme pénétré de la situation, et il avait en plus du génie, mais il avait aussi une mémoire effroyable. Il fallait donc tâcher de combiner tous ces éléments pour faire en sorte d'en tirer quelque chose. Le meilleur moyen était de lui expliquer la situation, de se mettre d'accord avec lui, de le faire répéter, et ensuite de marquer des points, c'est-à-dire de marquer certains mots qui, eux, avaient absolument besoin d'être dits. Cela faisait en somme comme les piles d'un pont. Mais ce qui devait se bâtir entre les piles, il fallait le laisser libre, car Berry était tellement pénétré de son rôle qu'on pouvait et qu'on devait le laisser libre de l'improviser un peu.

Ce que je vous dis là, c'est d'ailleurs toute la question du cinéma. En écrivant votre scénario, en préparant votre film, vous établissez les piles de votre futur pont. Si vous avez bien établi l'idée d'ensemble, vous savez que votre pont répondra à cette idée, mais ce qu'il sera exactement, vous ne pouvez pas le savoir à l'avance. (Propos recueillis au magnétophone par Michel Delahaye et Jean Narboni.)

Entretien avec René Allio

(suite de la p. 48.)

qui se fait au moment où on est à la caméra. Avant, on ne fait que créer les conditions d'apparition d'un hasard heureux à l'intérieur d'une fourchette, d'un secteur qui est celui qu'on a choisi. Aussi ai-je été très intéressé par le texte de Burch paru dans les « Cahiers » sur la « Fonction de l'aléa ». Si les choses n' « arrivent » pas devant la caméra comme elles arrivent dans la vie, alors qu'est-ce que le film ? C'est l'illustration du scénario. Et si c'est l'illustration du scénario alors c'est le théâtre filmé. De ce point de vue Bresson a bien raison. Je crois donc que la fonction du scénario pour le cinéaste, est de se raconter à soi-même, avec des moyens qui sont ceux de la littérature, le genre de choses qu'on voudrait que le film raconte, en n'oubliant pas que c'est avec les moyens de la littérature et qu'il faudra, le moment venu, leur en substituer d'autres. Ce n'est rien d'autre qu'une nomenclature du genre de choses que l'on voudrait voir arriver. Pour « La Vieille Dame » j'avais écrit un découpage technique, mais c'était une façon de prendre possession de la technicité du cinéma. J'avais besoin de le faire pour ne pas me sentir débordé, mais je ne m'en suis pas trop servi. Cette fois-ci, j'ai écrit quelque chose qui était un travail à l'usage de la production, dans la mesure où il faut bien contrôler le coût du film et aider les gens qui s'occupent de ça, de façon à ce que nous soyons, **nous,** très libres. J'avais donc fait une liste des séquences avec un résumé de la séquence et une description de son climat. Il y avait quelques « propositions » de tournage qui étaient ce que je pouvais prévoir au moment où j'imaginais la scène, mais rien d'autre. J'ai parfois retrouvé ces prévisions et parfois pas. N'empêche que ce fut un bon instrument de travail pour les gens qui m'entouraient. Mais la méthode qui consiste à écrire le découpage à l'avance, à consigner en termes de littérature la forme qu'aura le film, cela me parait vraiment être quelque chose d'aberrant et je trouve que ça se sent toujours ensuite. On sent que quelque chose a précédé le film, qu'il est second. Il est bien évident que le film doit être premier, faute de quoi il n'est rien.

Cahiers Est-ce qu'il y a en ce moment des cinéastes dont vous vous sentez particulièrement proche ?

Allio C'est difficile à dire parce que la relation que l'on a aujourd'hui quand on est jeune avec le cinéma (quand on est toute curiosité dehors et tout appétit d'accumuler les rencontres), je l'avais, moi, avec la peinture. Ma relation avec le cinéma n'était pas fondée sur quelque chose qui se serait posé ainsi en terme de culture.

Mais, avec qui est-ce que je me sens aujourd'hui des atomes crochus ? C'est bien difficile à dire. Mais enfin, autant « Le Septième Sceau » ou « La Source » m'avaient agacé, surtout au niveau des significations véhiculées, autant je suis touché et passionné par les derniers Bergman, « A travers le miroir », « Le Silence », « Persona ». De même Bresson. Je ne peux pas toujours aimer ce que dit le cinéma de Bresson, qui renvoie à un univers dont les valeurs sont strictement religieuses, mais Bresson est le cinéma incarné, et devant des films comme « Balthazar » je demeure bouche bée... Disons donc que, tandis qu'à une époque les problèmes de contenu m'aveuglaient, il m'arrive aujourd'hui quelquefois d'aimer des films dont l'idéologie m'est étrangère et pour des raisons strictement cinématographiques. Par exemple Losey m'a toujours passionné mais je suis un peu moins d'accord aujourd'hui avec sa façon de manipuler les significations. Cette manière de faire des plans équivalant à des pancartes brechtiennes me semble vouloir trop systématiquement fournir les significations comme au théâtre. On mâche la besogne au spectateur qui n'a plus qu'à se laisser faire. Côté Italie, j'ai beaucoup aimé le Olmi de « Il posto » et surtout des « Fiancés », un film formellement remarquable ; De Bosio, qui se trouverait, lui, plutôt du côté de Losey que d'Olmi ; Rosi, pour « Salvatore Giuliano » surtout, où il y avait des choses très étonnantes et puis cet effort pour faire un cinéma politique que l'on retrouve également chez Bertolucci, dont j'admire profondément « Prima della rivoluzione ». Mais je pense, quant à moi, qu'un cinéma politique ne doit pas relever d'un propos délibéré, d'une décision prise dans l'abstrait. Au moment de la guerre d'Algérie nous voulions tous faire un film à son propos et nous ne pouvions pas le faire parce que nous savions que la censure l'interdirait. Mais si on avait pu le faire, qu'aurait-on fait ? Un film où l'auteur se serait identifié au héros en révolte, c'est-à-dire à l'Algérien fusil en main qui se défendait héroïquement comme le fait le Vietnamien d'aujourd'hui parce qu'il a lui aussi pris le fusil. Et de ça, bien entendu, il aurait fallu parler. Mais enfin, le film français qui se pencherait sur les problèmes politiques impliqués par la guerre d'Algérie chez nous ne devrait-il pas être un film sur les Pieds-Noirs ? Evidemment, il faudrait le faire dans une perspective de gauche.

Cahiers Mais comment concevez-vous, en ce qui vous concerne, la possibilité d'un cinéma politique ?

Allio Je me considère comme quelqu'un qui est tout à fait concerné par l'aspect politique de la réalité, car la réalité **est** politique. Il n'y a pas de situation que l'on ne puisse aborder par une analyse marxiste comme il n'y a pas de situation que l'on ne puisse aborder par une analyse freudienne. Mais ce n'est pas à travers un seul film qu'un cinéaste dit ce qu'il a à dire, c'est à travers plusieurs films. « La Vieille Dame » renvoyait à la vie sociale et à la morale, à l'usage que la société fait de la morale petite-bourgeoise. D'une certaine manière « L'Une et l'autre » également. Mon prochain film, si c'est « Pierre et Paul » que je fais, contera l'histoire d'un « cadre » qui perd les pédales et se révolte. L'aspect politique prendra donc le dessus. Mais mon attitude face à la réalité se traduit et se traduira à travers plusieurs films. La façon dont je montre dans « L'Une et l'autre » les problèmes personnels de quelqu'un, c'est une attitude qui, à elle seule, implique une certaine façon de voir les choses. C'est le même regard que je poserais si j'avais à le faire sur des problèmes proprement politiques comme ceux de « Pierre et Paul » ou des « Camisards » (qui sera finalement quelque chose comme la guerre du Viet-nam si elle avait été gagnée par les Américains). Ce n'est pas tant le sujet lui-même qui compte, que la responsabilité que l'on prend en choisissant de le montrer d'une certaine façon. De même, je ne crois pas que ce soit le sujet qui fait qu'un film est « de droite » ou « de gauche », c'est, bien plus profondément que l'anecdote, la façon dont le monde est montré. La matière même du film. J'aimerais raconter ce qui arrive à des individus au niveau où les schémas qui nous permettent d'interpréter la réalité se brisent contre elle du fait qu'interfèrent, pour ce qui est du sujet, des paramètres de nature tout à fait différente. Le recours à Marx et à Freud est toujours légitime mais, s'appliquant à deux couches de la réalité, il peut sembler abusif. J'aimerais me situer à cheval sur les deux approches. Prenons un exemple. Chaque année des drames arrivent dans les familles parce que le gosse est collé au bachot. On peut analyser l'échec du gosse en étudiant sa situation au sein de sa famille, mais on peut aussi se demander si son père est un bourgeois ou un ouvrier et ce qu'il en résulte. L'échec du gosse est justiciable des deux analyses. Seulement, si on approfondit les choses, on risque de s'apercevoir que le père est un ouvrier et que le rapport du fils à son père — étant donné la société dans laquelle ils vivent — s'en est trouvé affecté. Ainsi l'analyse politique éclairera l'analyse psychologique et vice versa. C'est à ce niveau-là — où les choses sont infiniment plus ambiguës — qu'il me parait intéressant de se situer.

Cahiers Nécessaire même, dans la mesure où le cinéma est peut-être une troisième hausse de visée qu'il s'agirait de mettre en œuvre là où celles proposées par Marx et Freud deviennent trop courtes.

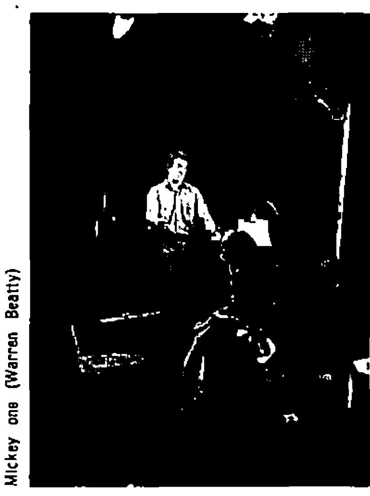
Allio Exactement.

(Propos recueillis au magnétophone.)

Filmographie de Arthur Penn


The Miracle Worker (Anne Bancroft)


The Left Handed Gun (Paul Newman)


Mickey one (Warren Beatty)


Bonnie and Clyde (Warren Beatty)

1922 Naissance de Arthur Penn à Philadelphie.
Etudes à New York et New Hampshire. Il y vit avec sa mère, une infirmière, et son frère Irving Penn, photographe à la revue « Vogue ». Il retourne ensuite à Philadelphie pour y vivre avec son père Harry Penn, un horloger. Diplômé de l'Olney High School, il collabore déjà à certaines créations dramatiques. Il étudie l'horlogerie puis en 1943, devenu militaire, il suit un entraînement à Fort Jackson (South Caroline). Il y fonde un petit groupe théâtral et fait la rencontre de Fred Coe, à qui il donne des petits rôles. A la fin de la guerre, il se fait déclasser de sergent à soldat pour pouvoir rentrer dans la compagnie artistique et militaire de Joshua Logan, le futur réalisateur de « Bus Stop » « Picnic » et « Camelot ». Hugh Martin, Paddy Chayefsky et Mickey Rooney font partie de la troupe. Démobilisé en 1946, il retourne aux Etats-Unis, à Black Mountain College (North Caroline), puis part pour l'Italie et y étudie aux Universités de Pérouse et Florence.
1951 Télévision. Penn est « floor manager » à la NBC. Collabore à des shows de variétés, aux actualités.
1951-1952 Télévision. « Floor manager » pour le « Colgate Comedy Hour », à laquelle participent Dean Martin, Jerry Lewis, Eddie Cantor, Bob Hope, Danny Thomas, etc.
1952 Télévision. Il devient co-réalisateur de la « Colgate Comedy Hour ».
1953 Télévision. Il écrit trois « dramatiques », deux pour Ezio Pinza et une pour Joan Caulfield et MacDonald Carey. Devient réalisateur de « First Person », show expérimental de la NBC dont Fred Coe est le producteur. Paddy Chayefsky, Horton Foote (futur auteur de « The Chase »), Robert Alan Aurthur écrivent certains des sujets et parmi les acteurs on peut remarquer Kim Stanley et Mildred Dunnock.
Devient réalisateur du « Philco Playhouse » dont Fred Coe est encore le producteur. Parmi les auteurs : Paddy Chayefsky, Horton Foote, Robert Alan Aurthur, David Shaw et parmi les acteurs : Kim Stanley, E.G. Marshall, Paul Newman, Joanne Woodward, Steve Hill. Penn réalise 13 shows par saison.
1954 Télévision. Penn continue sa collaboration à la « Philco Playhouse ».
Théâtre. Met en scène « Blue Denim » (une adaptation de la pièce sera réalisée au cinéma par Philip Dunne, avec Brandon de Wilde et Carol Lynley en 1959).
1955 Télévision. Continue sa collaboration à la « Philco Playhouse ».
1956 Télévision. Réalise pour la série « Playhouse 90 » : « Miracle Worker » de William Gibson, avec Teresa Wright, Burl Ives et Patty McCormack (il en mettra en scène une version cinématographique cinq ans plus tard) et « Portrait of a Murderer » de Leslie Stevens, le réalisateur de « Private Property », avec Tab Hunter.
1957-1958 Théâtre. Met en scène à Broadway « Two for the Seesaw » de William Gibson, avec Anne Bancroft et Henry Fonda. Robert Wise en fera une adaptation cinématographique avec Shirley Mac Laine et Robert Mitchum.
1958 Télévision. Réalise « Charley's Aunt » pour « Playhouse 90 ».
Théâtre. Ecrit la version scénique de « Fiorello ».
1959 Théâtre. Met en scène à Broadway « Miracle Worker » avec Anne Bancroft, Patty Duke et Patricia Neal.
1960 Théâtre. Met en scène « Toys in the Attic » de Lillian Hellman (future scénariste de « The Chase »), dont George Roy Hill fera une version cinématographique avec Dean Martin, Yvette Mimieux et Gene Tierney, alors que les interprètes de la pièce à Broadway étaient Maureen Stapleton, Jason Robards et Irene Worth. Réalise « An evening with Mike Nichols and May » (Mike Nichols et Elaine May). Met en scène, toujours à Broadway, « All the Way Home » de Tad Mosel, avec Colleen Dewhurst et Arthur Hill, dont Alex Segal fera une version cinématographique avec Jean Simmons et Robert Preston.
1962 Théâtre. Met en scène à Broadway « In the Counting House » de Leslie Wiener avec Sidney Chaplin et Howard da Silva.
1963 Théâtre. Met en scène à Broadway « Lorenzo » de Jack Richardson avec Alfred Drake et Fritz Weaver.
Cinéma. Commence la réalisation de « The Train ».
1964 Théâtre. Met en scène à Broadway le musical « Golden Boy » avec Sammy Davis Jr.
1966 Théâtre. Met en scène à Broadway « Wait until Dark » de Frederick Knott avec Lee Remick.
1967 Télévision. Réalise pour la NBC « Flesh and Blood » avec Kim Stanley, E.G. Marshall, Edmond O'Brien et Suzanne Pleshette.
Arthur Penn, marié à l'ancienne actrice Peggy Maurer, a un fils, Matthew (sept ans) et une fille, Molly (trois ans).
1957 THE LEFT HANDED GUN (Le Gaucher). 102 min. **Réal.** : Arthur Penn. **Prod.** : Fred Coe pour Warner Bros (Haroll Production). **Scén.** : Leslie Stevens d'après la pièce de Gore Vidal. **Phot.** : J. Peverell Marley. **Déc.** : Art Loel (a.d.), William Kuehl (s.d.). **Mus.**: Alexander Courage. Ballade de William Goyen et Alexander Courage. **Cos.** : Marjorie Best. **Ass.** : Russ Saunders. **Mont.** : Folmar Blangsted. **Interprétation** : Paul Newman (William Bonney), Lita Milan (Celsa), John Dehner (Pat Garrett), Hurd Hatfield (Moultrie), James Congdon (Charlie Boudre), James Best (Tom Folliard), Colin Keith-Johnston (Tunstall), John Dierkes (Mc Sween), Bob Anderson (Hill), Wally Brown (Moon), Ainslie Pryor (Joe Grant), Robert Foulk (Brady), Martin Garralaga (Saval), Denver Pyle (Ollinger), Paul Smith (Bell), Nestor Paiva (Maxwell), Jo Summers (Mrs. Garrett), Anne Barton (Mrs. Hill)
1962 THE MIRACLE WORKER (Miracle en Alabama). 106 min. **Réal.**: Arthur Penn. **Prod.** : Fred Coe pour United Artists (A Playfilms' Production) **Scén.** : William Gibson d'après sa pièce. **Phot.** : Ernest Caparros. **Déc.** : George Jenkins (a.d.), Mel Bourne (ass a.d.). **Mus.** : Laurence Rosenthal. **Mont.** : Aram Avakian. **Cos.** : Ruth Morley. **Prod. man** : Harrison Starr. **Ass.** : Larry Sturhahn, Ulu Grossbard. **Cam.** : Jack Horton. **Script. sup.** : Maggie James. **Interprétation** : Anne Bancroft (Annie Sullivan), Patty Duke (Helen Keller), Victor Jory (Capitaine Keller), Inga Swenson (Kate Keller), Andrew Prine (James Keller), Kathlen Comegys (Tante Ev), Beah Richards (Viney), Jack Hollander (Mr. Anagnos), Michael Darden (Percy à 10 ans), Dale Ellen Bethea (Martha à 10 ans), Peggy Burke (Helen à 7 ans), Walter Wright Jr. (Percy à 8 ans), Donna Bryan (Martha à 7 ans), Mindy Sherwood (Helen à 5 ans), Diana Bryan (Martha à 5 ans), Keith Moore (Percy à 6 ans), Michele Farr (Annie à 10 ans), Allen Howard (Jimmie à 8 ans), Judith Lowry (First crone), William F. Haddock (Second crone), Helen Ludlum (Third crone), Belle (Chien).
1963 THE TRAIN (Le Train). 140 min. **Réal.** : John Frankenheimer (qui remplace Arthur Penn). **Prod.** : Jules Bricken, Bernard Farrel (ass.) (Les Artistes Associés S.A. / Les Films Ariane S.A. Paris / Dear Film Produzione Roma). **Scén.** : Franklin Coen, Frank Davis, Walter Bernstein, Albert Husson (pour le v f) d'après « Le Front de l'Art » de Rose Valland. **Phot.** : Jean Tournier, Walter Wottitz. **Déc.** : Willy Holt. **Mus.** : Maurice Jarre. **Mont.** : David Bretherton, Gabriel Rongier **Dir. prod.** : Robert Velin. **Cam.** : André Dommage. **Eff. spé.** : Lee Zavitz, Carl Baumgartner. **Interprétation** : Burt Lancaster (Labiche), Paul Scofield (Colonel von Waldheim), Jeanne Moreau (Christine), Michel Simon (Papa Boule), Suzanne Flon (Mlle Villard), Wolfgang Preiss (Major Herren), Richard Munch (Général von Lubitz), Albert Rémy (Didont), Charles Millot (Pesquet), Jacques Marin (Chef de gare), Paul Bonifas (Spinet), Jean Bouchaud (Capitaine Schmidt), Donald O'Brien (Sergent Schwartz), Jean-Pierre Zola (Octave), Art Brauss (Lieutenant Pilzer), Jean-Claude Bercq (Major du convoi), Howard Vernon (Capitaine Dietrich), Bernard Lajarrige (Bernard), Daniel Lecourtois (Le Prêtre), Richard Bailey (Sergent Grote), Christian Fuin (Robert), Max From (Chef de la Gestapo), Christian Remy (Tauber), Jean-Jacques Lecomte (Lieutenant du convoi), Elmo Kindermann (Ordonnance du général), Jacques Blot (Hubert), Roger Lumont (Ordonnance de Herren), Louis Falavigna (Ingénieur).
Penn tourne pendant la première semaine du mois d'août des scènes d'extérieurs et d'action. Il tourne deux jours avec Burt Lancaster et le 15 août, il apprend qu'à la demande de Lancaster, il est remplacé par John Frankenheimer. Le nom de Bernard Farrel comme co-réalisateur de la version française ne tient absolument pas compte des réalités du tournage.
1964 MICKEY ONE (Mickey One) 93 min. **Réal.** : Arthur Penn. **Prod.** : Arthur Penn, Harrison Starr (Florin/Tatira - Columbia). **Scén.** : Alan Surgal. **Phot.** : Ghislain Cloquet. **Déc.** : George Jenkins (p.d.), William Crawford (a.d.). **Mus.**: Eddie Sauter, Jack Shaindlin (D). **Improvisations** : Stan Getz. **Mont.** : Aram Avakian. **Ass. to prod.** : Gene Lasko. **Ass.** : Russell Saunders, Jim Hinderling. **Script sup.** : Roberta Hodes. **Dial. coach et casting director** : Gene Lasko. **Cos.** : Domingo Rodriguez. **Interprétation** : Warren Beatty (Mickey), Alexandra Stewart (Jenny), Hurt Hatfield (Castle), Franchot Tone (Ruby Lapp), Teddy Hart (Berson), Jeff Corey (Fryer), Kamatari Fujiwara (The Artist), Donna Michelle (The Girl), Ralph Foody (Capitaine de police), Norman Gottschalk (The Evangelist), Dick Lucas (Employment agent), Jack Goodman (Cafeteria manager), Jeri Jensen (Helen), Charlene Lee (The Singer), Benny Dunn (Nightclub comic), Denise Darnell (Stripper), Dick Baker (Boss at Shaley's), Helen Witkowski (Landlady), William Koza et David Crane (Art Gallery patrons), Mike Fish (Italian restaurant owner), Greg Louis et Gus Christy (Bartenders), David Eisen (Desk Clerk), Robert Sickinger (Policeman), Lew Prentiss (Kismet boss), Grace Colette (B-Girl), Boris Gregurevitch (Kismet comic), James Middleton (Iggie), Dink Freeman (Xanadu M.C.), Thomas Erhart, Darwin Apel, Mike Caldwell, Jack Reidy, Jan Jordan.
1965 THE CHASE (La Poursuite impitoyable) 138 min. **Réal.** : Arthur Penn. **Seconde équipe** : James C. Havens. Prod. : Sam Spiegel pour Columbia (Horizon Prod.). **Scén.** : Lillian Hellman d'après le roman et la pièce de Horton Foote **Phot.** : Joseph LaShelle, Robert Surtees (non crédité) (Technicolor-Panavision). **Déc.** : Richard Day (p.d.), Robert Luthardt (a.d.), Frank Tuttle (s.d.). **Mus.** : John Barry. **Mont.** : Gene Milford **Ass.** : Russ Saunders, Bob Templeton, C.M. « Babe » Florence. **Cam.** : Bill Norton assisté de Bob Hosler et Gene LeNoir. **Crab dolly operator** : Al Ducharme. **Cos.** : Donfeld. **Prod. man** : Joe Wonder. **Script sup.** : Marshall Schlom. **Eff. spé.** : Dave Koehler. **Gén.** : Maurice Binder. **Interprétation** : Marlon Brando (Sheriff Calder), Jane Fonda (Anna Reeves), Robert Redford (Bubber Reeves), E.G. Marshall (Val Rogers), Angie Dickinson (Ruby Calder), Janice Rule (Emily Stewart), Miriam Hopkins (Mrs. Reeves), Martha Hyer (Mary Fuller), Richard Bradford (Damon Fuller), Robert Duvall (Edwin Stewart), James Fox (Jake Jason Rogers), Diana Hyland (Elizabeth Rogers), Henry Hull (Briggs), Jocelyn Brando (Mrs. Briggs), Katherine Walsh (Verna Dee), Lori Martin (Cutie), Marc Seaton (Paul), Paul Williams (Seymour), Clifton James (Lem), Malcolm Atterbury (Mr. Reeves), Nydia Westman (Mrs. Henderson), Joel Fluellen (Lester Johnson), Steve Ihnat (Archie), Maurice Manson (Moore), Bruce Cabot (Sol), Steve Whittaker (Slim), Pamela Curran (Mrs. Shifflitieus), Ken Renard (Sam), Grady Sutton, Eduardo Ciannelli et Richard Collier (Trois invités à la party de Rogers), Ralph Moody, George Winters, Howard Wright Monte Hale, Mel Gallagher, Ray Galvin, Davis Roberts et Amy Fonda (Anna jeune en photo).
1967 BONNIE AND CLYDE. 111 min. **Réal.** : Arthur Penn. **Prod.** : Warren Beatty pour Warner Bros. (Tatira-Hiller Production). **Scén.** : David Newman, Robert Benton **Phot.** : Burnett Guffey (Technicolor). **Déc.** : Dean Tavoularis (a.d.), Raymond Paul (s.d.). **Mus.** : Charles Strouse. **Prod. man** : Russ Saunders. **Ass. to prod.** : E. Michea. **Script sup.** : John Dutton. **Mont.** : Dede Allen. **Eff. spé.** : Danny Lee. **Special consultant** : Robert Towne. **Ass.**: Jack N Reddish. **Cos.** : Theodora van Runkle, Andy Matyasi (H), Norma Brown (F). **Interprétation** : Warren Beatty (Clyde Barrow), Faye Dunaway (Bonnie Parker), Michael J. Pollard (C. W. Moss), Gene Hackman (Buck Barrow), Estelle Parsons (Blanche), Denver Pyle (Frank Hamer), Dub Taylor (Ivan Moss), Evans Evans (Velma Davis), Gene Wilder (Eugene Grizzard).
Nous tenons à remercier M. Penn lui-même pour les renseignements qu'il nous a donnés concernant sa biographie.
Patrick BRION.

liste des films sortis en exclusivité à Paris

du 11 octobre au 7 novembre 1967

8 films français

Les Arnaud. Film en couleur de Léo Joannon, avec Bourvil, Adamo, Christine Delaroche, Marcelle Ranson, Michel de Ré. — Léo Joannon, avec la générosité et l'audace politique qu'on lui connait, envisage aujourd'hui la délinquance juvénile. Celle-ci, en fait, n'existerait que pour les sociologues gauchisants en mal de tribune, et ce, pour une simple raison que le film exprime bien : il suffit qu'un délinquant, assassin par mégarde d'un antiquaire véreux ait le **même nom de famille** (Arnaud) que le juge commis à l'enquête, que ce dernier soit un célibataire maniaque en mal d'affection, ressemblant un peu, par sa bonhomie retorse, à Bourvil, prêt à l'adopter et à fournir un alibi (mais il aura démissionné au préalable, histoire qu'un simple citoyen parjure, non un magistrat), pour que tout soit réglé. Plus de jeunesse dévoyée, mais le bonheur dans la famille et la patrie. Malgré la présence d'Adamo, le public ne s'est pas trompé sur la nature — antédiluvienne quoique pétainiste — de l'objet qu'on lui présentait (moyenne d'âge : 59 ans). — J. N.

Indomptable Angélique. Film en scope et couleur de Bernard Borderie, avec Michèle Mercier, Robert Hossein, Roger Pigaut. — Depuis l'introduction de Sami Frey et de ses thèses sadico-antisartriennes dans le troisième épisode, « Angélique » est devenue la « Peau d'Ane » qu'il nous plait d'entendre conter. Le quatrième épisode renchérit sur la veine des turqueries chères au Roi Soleil. Ce ne sont que galères, pirates barbaresques, marchés d'esclaves, viols. On en oublierait presque le contenu social, l'anarchisme précoce de Peyrac, sa lutte contre le pouvoir personnel. Mais réservons cela pour une étude exhaustive à paraitre dans « Les Lettres Françaises ». Il reste que le reste mériterait une « Chronique de Dolmancé », dont tant de lecteurs nous réclament avec insistance la réouverture. D'autant plus que les patronages augustes ne feraient pas défaut : le fétichisme du pied, dans « Angélique », semble hommage discret à Buñuel et Bresson. Quant aux hideux bagnards qui attendent à fond de cale de violenter la belle, comment n'y point voir une allusion directe à Lang ? Et le même n'apprécierait-il pas au plus haut point ce corsaire misogyne qui livre sa victime aux chats féroces de Candie ? Hélas, au rebours de ses maîtres, les horreurs d'Angélique n'aboutissent jamais. Quand on ordonne à une fille de lécher la botte, la fille ne lèche point. C'est dommage. Mais il entre aussi, dans la frustration, un plaisir. — M.M.

Le Mur. Film de Serge Roullet, avec Michel del Castillo, Denis Mahaffey, Mathieu Klossowski. Voir compte rendu de Venise 67 (Téchiné) dans notre nº 195, p. 32 — Le « disciple » de Bresson ne réfreine jamais assez son tempérament. Et pour cause, puisqu'il lui faut s'intégrer non seulement à une démarche rigide, mais surtout à la nécessité quasi physique que celle-ci présuppose. Ce « Mur » bressonien n'échappe pas aux pièges du trop : trop de relief, dans les cadrages ou les décors, trop d'intonations, de mimiques, de la part des non-acteurs, trop d'éléments divers, souvent contradictoires. On comprend pourtant ce qui a tenté Roullet dans ce mélange détonant Sartre-Bresson. Le sujet du « Mur » étant le temps, il s'agissait de découper nette et de présenter nue une heure et demie de durée pure. L'espace, et en général tout ce qui aurait pu détourner le regard du seul déroulement de la pellicule, se retrouvant intégralement dépouillé au profit du continu, de l'inexorable. Intentions pourtant contredites dans leurs applications : pourquoi ces expressions souvent mélodramatiques, ces à-coups forcés des voix, qui dispersent en caractères et en personnages la tension de la durée ? Pourquoi ces flashbacks qui désamorcent ce monde clos dans ses pulsations, en souvenirs clairs et dispersés ? Pourquoi encore ces accentuations rudes de l'ambiance (baillements du médecin belge, discussions des gardes), qui devait au contraire s'estomper pour laisser place à la meurtrière transparence du flux ? Par fidélité au texte initial, sans doute. Mais une fois de plus, celle-ci trahit celui-là, en emportant paradoxalement le projet du film, celui de l'œuvre littéraire, vers une réalité moins rigoureuse et moins heureuse. — S.R.

Oscar. Film en scope et couleur de Edouard Molinaro, avec Louis de Funès, Claude Rich, Claude Gensac, Agathe Natanson, Paul Préboist. — Mise en boite (oblongue, scope aidant) de l'œuvre boulevardière du même nom. Quelques velléités d'aération (courses en voiture), respect de l'espace scénique originel — si l'on ose dire — pour le reste. Le travail de Molinaro se borne au morcellement fatigué de l'exténuante agitation des interprètes. De Funès a ses moments, tics, rictus, borborygmes habituels : ce n'est plus la variation qui compte, mais la répétition, qui répond strictement à la loi de l'offre et de la demande. Il est bon de voir parfois de tels films : ils font office d'étalon. — J.-A. F.

Pour des fusils perdus. Film de Pierre Delanjeac, avec Françoise Ponty, Roger Mars, Jacques Ebner, Christian Forges, Jacques Maire. — Du nouveau cinéma, c'est-à-dire du cinéma vivant, ce film n'a que les signes extérieurs de pauvreté, plus quelques bonnes intentions. On se demande pourquoi l'auteur est allé si loin (Carry-Le-Rouet et Marseille) traquer un espace aussi indifférent, aussi peu marqué de stigmates. Du (mauvais) cinéma d'amateur, cette œuvre a les prétentions dérisoires (ce travelling sur les rails du quai, entre dix exemples, où l'originalité précisément est la platitude), et du (mauvais) cinéma commercial la science triste (thématique, sens des effets). Mettant en cadre une héroïne qui est la cousine au sixième degré du petit soldat de Godard, elle démontre, bien malgré elle, qu'au cinéma comme ailleurs, la guérilla doit être le moment d'une guerre totale. J.L.

La Révolution d'Octobre. Film de montage de Frédéric Rossif. — Bienfaits de la publicité · « Procès à Staline », pas génial, amphigourique, mais au montage nerveux, sans bavures, fait un bide noir. Le film de Rossif, qui reprend certains documents du précédent (la séquence des gosses morts de faim, entre autres), informe, mollasson, ennuyeux comme un dimanche capitaliste, a tenu l'affiche plusieurs semaines. Comme dans son long métrage sur Louis II de Bavière, Rossif meuble les temps morts avec des plans paysagistes pris au grand angle. Fleurs, petits oiseaux et Lénine dans le même sac — c'est-à-dire sans importance. — M.M.

La Route de Corinthe. Film en couleur de Claude Chabrol, avec Jean Seberg, Maurice Ronet, Christian Marquand, Michel Bouquet, Claude Chabrol, Saro Urzi. Voir critique dans un prochain numéro. — Au pré-générique, un illusionniste passe la frontière grecque, est fouillé, arrêté, torturé, ne dit rien et avale du cyanure. Il n'est pas impossible que Chabrol ait mis dans ce prologue la clé de ce qui ne saurait justement avoir de clé. Illusionniste, il l'est devenu, au point de montrer ses tours sans y croire. Esthétisme ? Les rapports avec A.H. (celui de « Torn Curtain ») sont en effet profonds : même distance entre le voyeur et ce qu'il voit, distance d'où viennent les drames, les beautés ; l'insatisfaction et la nécessité absolue de la mise en scène, mêmes personnages désœuvrés donc pervers, mêmes secrets indicibles sur lesquels le cinéma n'a de prise que par une débauche de cinéma. Mais A.H., sûr de son but, se donne du temps quant aux moyens, C.C. joue de ceux-ci et oublie celui-là. Préciosité ? C'est plutôt que Hitch a fermé les portes derrière lui, à double

tour, laissant Chabrol, illusionniste sans illusions, possesseur d'un trousseau rutilant, qui n'ouvre sur rien. Rien que nous ne connaissions déjà : qu'un personnage ne soit jamais aussi vrai et émouvant que lorsqu'il ment ou parle faux, que le grave et le futile, les larmes et le rire soient l'affaire d'un même plan, d'un même geste (exemple : Jean Seberg caressant — comme par tendresse évasive — le crâne de l'infâme Khalidès), que le monde ne soit le monde qu'un peu à côté de lui-même... L'illusionniste n'en est plus un si c'est le monde qui est illusoire. — S D.

Le Samouraï. Film en couleur de Jean-Pierre Melville, avec Alain Delon, Nathalie Delon, François Périer, Cathy Rosier, Michel Boisrond. — Dotant du hiératisme Nô une œuvre qui avait déjà introduit la tragédie grecque dans le film policier français à l'américaine, Melville poursuit dans la voie royale du cosmopolitisme sur fond d'éternité. On mesure, devant les « balançoires » critiques qu'elle permet, de droite à gauche, le mal qu'a pu faire certaine phrase de Malraux sur Faulkner. Si la pénible amitié entre tueurs nous est ici épargnée, reste que le grand T de tragédie affecté à Truand n'est pas sans abusivement majusculer. D'autant plus que — si la couleur est maîtrisée, les cadrages soignés et la filature dans le métro réussie — trop d'erreurs viennent entacher, à l'intérieur même d'un discutable propos, la facture du film, pour que nous cédions au cliché du « travail d'orfèvre sauvant la faiblesse du discours ». 1) Faiblesses dans le scénario d'abord, qui, tablant sur la trop fameuse vocation phénoménologique du cinéma et le « mystère » des comportements se permet tous les arbitraires, toutes les invraisemblances et tous les à-peu-près, jusqu'à sombrer dans le grandiloquent sobrement puéril.
2) Dans la mise en forme ensuite, lourdement insistante (cf. la sortie de la boîte de nuit, se voulant furtive — avec son pesant découpage sur les témoins), ou s'épargnant toutes les difficultés (bien que le film se veuille l'observation attentive, fidèle et minutieuse d'un tueur hyperadroit, dès que celui-ci est en danger, un facile raccord élide tout problème d'adresse ou de rapidité à tirer, pratiquant donc sur la victime un **assassinat par coupe**) Ajoutons que le seul élément véritablement émouvant du film réside en Delon, persuadé semble-t-il, de tenir le rôle de sa vie. — J.N.

8 films américains

Africa - Texas Style (Cowboys dans la Brousse). Film en couleur de Andrew Marton, avec Hugh O'Brian, John Mills, Nigel Green, Adrienne Corri. — Spécialiste des grands espaces, Marton est évidemment ici à son affaire et songe certainement et non sans nostalgie à l'époque des « Mines du Roi Salomon », où il avait de bons acteurs à diriger dans un décor africain. Ici, seule Adrienne Corri échappe à la médiocrité où sombrent ses partenaires. A voir, par fidélité à un certain « style », hollywoodien et non texan. — P.B.

The Flim Flam Man (Une Sacrée fripouille). Film en scope et couleur de Irvin Kershner, avec George C. Scott, Michael Sarrazin, Sue Lyon, Henry Morgan, Albert Salmi. — Plus que l'exercice maintes fois célébré de l'escroquerie, ou que l'imprévu des associations équivoques, ce qui retient ici est le tableau nonchalant d'une Amérique provinciale, campagnarde, familière. Une Amérique au jour le jour, comme retirée du monde, imperméable aux troubles de l'actualité, sinon par notations indirectes (le jeune héros est déserteur). Seuls comptent les personnages pittoresques, fermiers, policiers, petits commerçants, dont l'appât du gain révèle les comportements. Par ce biais, Kershner évite l'apitoiement d'une lénifiante gentillesse pour introduire une critique parfois féroce, même si souvent inopérante. Le léger charme du film provient ainsi du ton et du sujet choisis plutôt que de sa conventionnelle facture. La tristesse et la désillusion qui le colorent sont donc aussi celles de la mort d'un certain cinéma. — J.-A. F.

Fort Utah (Fort Utah). Film en scope et couleur de Lesley Selander, avec John Ireland, Virginia Mayo, John Russell, Robert Strauss, Scott Brady. — Bons et méchants Indiens, renégats et valeureux hommes blancs. Une nouvelle fois, confirme que le plus mauvais western hollywoodien ne sera pas toujours supérieur au meilleur western italo-ibérique, et c'est une raison pour ne pas défendre ce fort là. — R.C.

The Group (Le Groupe). Film en couleur de Sidney Lumet, avec Candice Bergen, Joan Hackett, Elizabeth Hartman, Shirley Knight, Joanna Pettet. Voir critique dans un prochain numéro. — Avec Sidney Lumet et sa technique TV, un petit miracle vient de se produire. En deux heures et demie, toute l'Amérique des années trente, ses idées, son comportement social, ses mœurs, ses modes, son langage, presque son **accent**, vivent sur l'écran de la seule manière possible, comme si rien n'avait d'importance, comme si rien n'était signifiant a priori, bref comme si cette Amérique était notre contemporaine. Aucun pittoresque facile, peu d'extérieurs, de voitures, etc. Une surabondance de plans moyens et rapprochés, une photo minable de Boris Kaufman, bref, aucun attrait frivole pour nous distraire de cette ronde inextricable de huit jeunes femmes, dirigées au plus juste par un bonhomme que nous ne savions pas si subtilement féministe. A ce plan Lumet réussit tout, y compris le pont-aux-ânes : depuis « La Fille aux yeux verts », nous n'avions pas vu un dépucelage aussi vrai. Quant à la description des intellectuelles arrivistes et ratées, Mankiewicz ne la désavouerait pas. — M.M.

The Pistolero of Red River (Le Pistolero de la Rivière Rouge). Film en scope et couleur de Richard Thorpe, avec Glenn Ford, Angie Dickinson, Chad Everett, Jack Elam, Gary Merville. — Histoire classique mais très tirée à la ligne (cela devient une habitude chez les scénaristes de westerns, cf « La Caravane de feu ») du champion de tir quadragénaire qu'un teenager ambitieux cherche à tuer, pour se faire sacrer roi du Colt à son tour. Psychologie à la Zinnemann, moralisme très M.G.M., action au compte-gouttes : Richard subit la torpeur de ses 71 printemps. — M.M.

The War Wagon (La Caravane de feu). Film en scope et en couleur de Burt Kennedy, avec Kirk Douglas, John Wayne, Howard Keel, Robert Walker, Joanna Barnes. — Exemple idéal du script sans idée, ou plutôt avec une seule idée, celle de la diligence blindée comme un fourgon bancaire, « gadget » insuffisant pour occuper un film entier. Burt Kennedy s'attache à démentir, film après film, la bonne réputation que nous lui avions faite pour « A l'Ouest du Montana ». Maintenant, sa paresse éclate aux premières images. Le scénario prévoyait que, dès l'apparition lointaine de John Wayne marchant à pas comptés, l'assistant du shérif devait se précipiter dans le bureau de son patron pour le prévenir. Celui-ci plonge la main dans un tiroir mais, avant qu'il ait achevé son geste, Wayne est **déjà** dans le bureau. Ce gag dramatique était évidemment destiné à donner d'emblée, du personnage Wayne, une image surhumaine. Mais comme un western n'est pas un « Dracula », il fallait que l'aspect « fantastique » de cette apparition fût justifié par une vraisemblance quelconque, tout en préservant l'effet de surprise. Kennedy échoue à résoudre ce problème contradictoire mais passionnant, car de pure mise en scène. Tout le reste est à l'avenant. — M.M.

What did you do in the War Daddy ? (Qu'as-tu fait à la Guerre, Papa ?). Film en scope et en couleur de Blake Edwards, avec James Coburn, Dick Shawn, Sergio Fantoni, Giovanna Ralli, Leon Askin. — Vulgarité, bâclage, laideur et ennui : c'est le plus mauvais film de Blake Edwards, où sa verve et sa causticité naturelles se noient dans un sous-produit comparable aux seuls ouvrages, français ou italiens, équivalents. L'humour militaire (ou anti, c'est ici la même chose) laisse échapper d'écœurants relents de bassesse. Le sujet esquissé (la fatigue du combat, l'amour du plaisir) disparait sous la plus cari-

caturale gaudriole. Les acteurs sont abandonnés à leurs tics, ou à leur absence de tout (Giovanna Ralli). Rien à sauver. — J.-A. F.

Woman Times Seven (Sept fois Femme). Film en couleur de Vittorio de Sica, avec Shirley Mac Laine, Peter Sellers, Michael Caine, Lex Barker, Anita Ekberg. — Ton doux-amer, couleurs suaves, détails fignolés : l'américanisation de Cesare et Vittorio atteint ici son point culminant. Le film se présente donc comme sept exercices successifs de fossilisation autour de la même interprète, tour à tour drôle, touchante, cynique, etc. Le talent de Shirley McLaine n'est pas en cause, puisqu'elle montre beaucoup de bonne volonté, comme tout le monde d'ailleurs. On a l'impression de voir non pas un film mais un contrat et son exécution point par point. Ou un inventaire : quelques invités de marque (Sellers, Gassman) ayant pour fonction de détendre un peu l'auditoire. Mais nulle méchanceté n'est ici requise, tant de soin et d'application décourageant l'ironie facile. — J.-A. F.

6 films italiens

La Lama nel Corpo (Les Nuits de l'épouvante). Film en scope et couleur de Michaël Hamilton, avec Elio Scardamaglia, William Berger, Mary Young, Françoise Prévost, Barbara Wilson. — L'obscurité de certains éléments de l'anecdote, concernant notamment le rôle de Françoise Prévost, peut être imputée à l'une ou l'autre de ces trois raisons : 1) coupures. 2) grande subtilité des scénaristes. 3) grande négligence des scénaristes. Il n'en reste pas moins, ceci mis à part, qu'à l'intérieur d'une certaine convention, le film est assez prenant, relativement soigné quant aux décors et à la couleur, et surtout intelligemment interprété (Françoise Prévost joue le jeu proposé avec une efficacité remarquable). Enfin, l'inévitable flashback explicatif, traité dans un style totalement opposé à celui du reste du film (couleurs riantes, vertes prairies, robes claires, soleil) y introduit une étrangeté presque hitchcockienne. Tout ceci réuni, joint à la hideur véritable du masque de l'estropiée de service, compose un spectacle honnête. — J.-A. F.

I Lunghi Giorni della Vendetta (Les Longs jours de la vengeance). Film en couleur de Florestano Vancini, avec Giuliano Gemma, Francisco Rabal, Gabriella Giorgelli, Conrado Sanmartin, Nieves Navarro. — Un ancien bagnard rancuneux tue vicieusement son ennemi avec une étoile de sheriff lancée comme un poignard. Dans la surenchère aux idées niaisement « baroques », encore un pseudo-western dont le scénariste a pris pour devise « Quo non ascendam ? ». — R C.

Perry Grant agente di ferro (New York dans les Ténèbres). Film en couleur de Lewis King, avec Peter Holden, Marilu Tolo, Jacques Stuart, Seyna Seyor, Ursula Rank. — La panne d'électricité fameuse, qui plongea la côte Est dans les ténèbres, en créant une panique digne de celle qui succéda à l'émission d'Orson Welles sur les Martiens, est ici l'appât trompeur qui sert de couverture à l'habituelle mixture d'agents secrets et de machinations éculées. Il est navrant que l'un des plus beaux faits divers (l'un des plus poétiques aussi) de la décade soit ainsi dévalué par l'espionnite ambiante. Reste à imaginer l'exploitation de l'événement par (liste non limitative) : Antonioni, Kubrick, Godard, Hitchcock ou, justement Welles. — R.C.

Ringo : il Volto della Vendetta (La Vengeance de Ringo). Film en couleur de Mario Caiano, avec Anthony Steffen, Frank Wolff, Eduardo Fajardo. — Les deux moitiés d'une carte désignant l'emplacement d'un trésor se promènent, tatouées, sur les dos de deux hommes : il faudra écorcher vif l'un deux pour que la carte recouvre le territoire. L'excessive originalité de tels points de départ rend, hélas, d'autant plus sévère pour la nullitude de ce qui en découle. — R.C.

Lo Straniero (L'Etranger). Film en couleur de Luchino Visconti, avec Marcello Mastroianni, Anna Karina, Georges Gerêt, Bernard Blier, Georges Wilson, Bruno Cremer, Pierre Bertin, Alfred Adam. Voir rencontre avec L. Visconti dans notre nº 189, p. 12 et compte rendu de Venise 67 (Téchiné) dans notre nº 195, p. 29. — Peut-être faudrait-il une bonne fois débrider la plaie : un cinéaste qui adapte en 1967 un livre de truismes adolescents peut-il toujours être considéré comme un « auteur » ? Le référendum est ouvert. Pour ma part, j'aime « L'Etranger » parce qu'on y voit Alger, sans plus. Belle de loin en clignant de l'œil, comme les concierges recommandent de voir un tableau. Laide et banale de près. La sensualité viscontienne chante à merveille le décor triste de Belcourt, la terre rouge de la campagne, la prison-Delacroix. Point déplaisante est cette stylisation qui campe à la piscine Mastroianni et Karina en maillots de bain 1937, au milieu d'une foule de garçons en slip 1967. Bref, ce qui appartient à l'illustrateur nous intéresse. Mais qui parle, et pour dire quoi ? M M.

Superargo contro Diabolicus (Superargo contre Diabolikus). Film en couleur de Nick Nostro, avec Ken Wood, Loredana Nusciak, Gerard Tichy, Monica Randall, Giulio Battiferri. — L'invincible catcheur Superargo, pris de remords pour avoir tué son meilleur ami dans un combat apparemment non truqué, est tiré de son cas de conscience par la mission que lui confie le chef des services secrets : démasquer Diabolikus, lequel a pour projet de s'emparer du globe non par une quelconque arme effroyable, mais bel et bien en faisant sauter la Bourse : Diabolikus, qui a trouvé les secrets de la transmutation de l'uranium en or, travaille assidument à créer l'inflation générale. Superargo part sur le sentier de la guerre, discret comme pas un dans son collant rouge, et le visage masqué. Le meilleur de l'œuvre réside dans la série d'épreuves subies par le *surhomme* afin de prouver son invulnérabilité : on l'électrocute, le grille comme un steack, le fait séjourner dans une glacière, l'immerge, etc. Une prise de sang (qui fit s'évanouir Narboni, ce qui est pour le moins curieux lorsqu'on sait que notre ami est médecin, mais passons) donne la clef de sa puissance : le sang de Superargo coagule instantanément ! Entièrement fait en référence aux bandes dessinées « pour adultes » (Diabolik, etc.), le film surprend parfois par des sophistications d'écriture quasi-byzantines, ou burchiennes : ainsi cet échange de champs-contrechamps où se glisse insidieusement un changement de scène, par substitution de l'un des interlocuteurs. L'accession de Nick Nostro aux subtilités du langage articulé valait d'être notée. — J.-A. F.

3 films anglais

Daleks Invasion Earth 2150 AD (Les Daleks envahissent la terre). Film en scope et couleur de Gordon Flemyng, avec Peter Cushing, Bernard Cribbins, Ray Brooks, Jill Curzon. — Quelques poubelles chromées, manifestement issues des noces d'une pompe à essence et d'un aspirateur dernier cri, chancellent péniblement, sur leurs petites roues, le long de parcours soigneusement aménagés. Elles sont censées asservir la planète pour la transformer en vaisseau spatial. Le degré d'indigence atteint par le script, la réalisation, le jeu des acteurs, est le seul facteur d'étrangeté auquel on doive ici quelques surprises. — J.-A F.

Maroc Seven (Maroc Dossier nº 7). Film en scope et couleur de Gerry O'Hara, avec Gene Barry, Cyd Charisse, Elsa Martinelli. — Encore un film post-bondien. Par bonheur Cyd Charisse, Martinelli et Alexandra Stewart sont mieux que Connery mais Gerry O'Hara, ex-assistant de Preminger, ne vaut pas mieux que Young ou Gilbert — P.B.

The Trap (L'Aventure Sauvage). Film en scope et couleur de Sidney Hayers, avec Rita Tushingham, Oliver Reed, Rex Sevenoaks. — Beau sujet que celui de ce chasseur de fourrures répondant au doux nom de Jean la Bête, buveur, brutal et violent, qui vient chercher femme au village pour lui tenir compagnie. Celle-ci se trouve être — comble de difficulté — plus sauvage que lui, et de surcroît muette. Peu à peu s'effectue l'apprentissage de la vie en commun avec l'homme et les ours — ce qui parfois revient au même. La comparaison avec Ray (« Les Dents du Diable »), London et

Hawks (« La Captive aux yeux clairs », non loin d'ailleurs de London) s'arrête malheureusement là. Emerge d'une réalisation noueuse et mal équarrie (mais peut-être convenait-elle à ce sujet) le visage animal de Rita Tushingham. R. C.

2 films suédois

Elvira Madigan (Elvira Madigan). Film en couleur de Bo Widerberg, avec Pia Degermark, Thommy Bergren, Lennart Malmer. Voir compte rendu de Cannes 67 (Bontemps) dans notre n° 191, p. 47. — Sujet : un couple dans la nature, dont nous apprenons peu à peu qu'il est non seulement illégitime mais en pleine illégalité (l'homme est un déserteur), et que nous verrons s'acheminer lentement vers un brutal anéantissement. Le tout dans l'atmosphère rigide et feutrée du XIX° bourgeois. Avec un scénario aussi fort, il était difficile de rater totalement le film. Mais ici, à la place de la spontanéité vraie ou de la reconstitution honnête, on a trop souvent la joliesse baveuse d'une poésie artificiellement rajoutée à grands coups de coloris sucrés (qui atteignent la beauté à quelques rares dessus des fioritures de Lelouch ou Albicocco.

Le malheur avec Widerberg (et le point commun à tous ses films) est le manque total d'idées personnelles : on sent chez lui à chaque film la volonté d'adopter délibérément le « style » du dernier cinéaste à la mode, bon ou pas. — M.D.

491 (491). Film de Vilgot Sjöman, avec Lena Nyman, Lars Find, Frank Estrom. Voir entretien avec V. Sjöman dans notre n° 181, p. 57. — Vilgot Sjöman est-il un très grand cinéaste ? Vilgot Sjöman est, pour le moins, un très honnête homme qui a dans ses films des idées plus qu'honnêtes. Et cela se vérifiait dans « 491 » dont il disait que, s'agissant d'un sujet aussi grave que la délinquance juvénile, on n'avait pas le droit de le traiter autrement qu'en allant au bout des choses, et que son propos serait atteint si, de ce film, le spectateur sortait révolté (Cahiers, 181). Le titre même du film définissait ce propos : si on peut, selon la Bible, pêcher 70 fois 7 fois, il avait voulu montrer, justement, la 491° fois, celle qui constitue l'irréparable Malheureusement, le film chez nous a perdu sa raison d'être et mieux vaut s'abstenir de le voir. Il n'est plus désormais, à la suite des innombrables coupes de la censure, qu'un petit film plein de sous-entendus grivois. A la gauloise. Comble de l'hypocrisie : le slogan sous lequel il est lancé dit que la France est le premier pays qui ait le courage de sortir le film. Mais sur l'aspect que prennent actuellement ces choses, nous aurons l'occasion de revenir. De temps en temps. — M. D.

1 film brésilien

Deus e o Diabo na Terra do Sol (Le Dieu noir et le Diable blond). Film de Glauber Rocha, avec Geraldo del Rey, Othon Bastos. Voir compte rendu de Cannes 64 (Moullet) dans notre n° 156, p. 11 et « Rencontre avec le Cinema Nôvo » dans notre n° 176, p. 47. Critique dans notre prochain numéro. — Plus que dans le brouillon « Terre en transes », s'affirme ici la maîtrise d'un poète lyrique, phénomène rare dans le cinéma moderne. Si les outrances du montage (par exemple l'ubiquité du « justicier » Antonio das Mortes, lorsqu'il fusille tous les fidèles du Dieu noir) peuvent paraître puériles, les séquences où le bandit Corisco chante ses exploits, immobile en plein « sertao », révèlent paradoxalement un grand cinéaste. Il faut déjà dominer le cinéma, pour dominer ainsi la nature et le pittoresque par le seul jeu de la parole souveraine. — M. M.

1 film israélien

(Trois Jours et un enfant). Film de Uri Zohar, avec Odded Kotler, Judith Soleh, Illy Gorlitzky. Voir compte rendu de Cannes 67 (Daney) dans notre n° 191, p. 48 et critique dans notre prochain numéro. — En complément d'un interminable et dormitif « documentaire » à la gloire de Théodore Herzl, et après les marches folklorico-militaires de rigueur, quelques douzaines de courageux ont réussi à voir l'une des réussites les plus accomplies du jeune cinéma. Le véritable « Etranger », le voici. Par un véritable « **auteur** », qui ne retranscrit pas scolairement le livre d'une autre génération, mais a complètement assimilé son influence. Le personnage de Zohar est naturellement camusien, comme la plupart des jeunes en 1967. Son indifférence un peu veule ne se confond pas, au contraire de ce qu'affirma une critique hâtive, avec la cruauté ou l'anticonformisme à la mode. Oserais-je dire que cet antihéros se comporte à l'égard des filles, des garçons et des gosses, d'une manière **normale** ? Le seul mystère qui demeure est celui, non dit, de l'éternelle incommunicabilité. Avec ce correctif que la possession nouvelle d'une **terre** (au sens strict), lave l'Israëlien du cosmopolitisme anxieux où sombrent tant de gentils, et donne à son attitude une sérénité plus inquiétante encore. — Cf. l'importance des « lieux » à géographie variable, troublant inconsciemment le spectateur, — qui dépasse de loin l'anecdotisme judaïque où les distributeurs ont à tort enfermé le film. M.M.

1 film soviétique

Pervij Ucitel (Le Premier Maitre). Film de Andrei Mikhailov Kontchalovsky. — Voir compte rendu de Venise 66 (Yamada) dans notre n° 183, p. 32 ; Rencontre avec A. Mikhailov-Kontchalovsky dans notre n° 188, p. 9 et critique dans ce numéro p. 61.

1 film yougoslave

Skulpajaci Perja (J'ai même rencontré des Tziganes heureux). Film de Aleksandar Petrovic, avec Bekim Fehmim, Gordana Janovic, Bata Zivojinovic. — Voir compte rendu de Cannes 67 (Bontemps) et entretien avec A. Petrovic dans notre n° 191, pp. 42 et 44. — Ce n'est certes pas pour rien que Petrovic a choisi de montrer, en Yougoslavie socialiste, la vie tragique, heureuse, mais surtout « libre » d'une colonie totalement extérieure à la démarche politique du pays. Ce n'est pas pour rien non plus qu'il l'a montrée comme ça : avec ces flous artistiques, cette roublardise sentimentale de chaque instant, et ces coloriages pompiers (ah, ces plumes blanches imbibées de sang !) On l'aura sans doute compris, tant par le caractère de ses thèmes que par son exotisme formel, ce film est très profondément entaché de toutes les marques stylistiques de la réaction. — S.R.

Ces notes ont été rédigées par Patrick Brion, Ralph Crandall, Serge Daney, Michel Delahaye, Jean-André Fieschi, Jacques Lévy, Michel Mardore, Jean Narboni, et Sébastien Roulet.

Abonnements 6 numéros : **France, Union française, 36 F - Etranger, 40 F.** 12 numéros : **France, Union française, 66 F - Etranger, 75 F.** Librairies, Etudiants, Ciné-Clubs : **58 F** (France) et **66 F** (Etranger). **Ces remises de 15 % ne se cumulent pas.**

Anciens numéros (sauf spéciaux) : **5 F - Anciens numéros spéciaux** (en voie d'épuisement) : **10 F.** Les anciens numéros des Cahiers du Cinéma sont en vente à nos bureaux (63, av. des Champs-Elysées, Paris-8°, 359 01-79), ainsi qu'à la LIBRAIRIE DU MINOTAURE (2, rue des Beaux-Arts, Paris-6°, 033 73-02). **Port** : Pour l'étranger, **0,25 F** en sus par numéro. **Numéros épuisés** : 1 à 5, 8 à 12, 16 à 71, 74, 75, 78 à 80, 85, 87 à 93, 95, 97, 99, 102 à 104, 114, 123, 131, 138, 145 à 147, 150/151. **Tables des matières** : Nos 1 à 50, **épuisée** ; Nos 51 à 100, **5 F** ; Nos 101 à 159, **12 F.**

Les envois et l'inscription des abonnements seront faits dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats au **CAHIERS DU CINEMA, 63, av. des Champs-Elysées, Paris-8°, tél. 359 01-79** - Chèques postaux : 7890-76 Paris.

En raison du retard apporté au règlement des factures, la direction des **CAHIERS** a décidé d'accepter les abonnements transmis par les libraires uniquement lorsqu'ils sont accompagnés du règlement.

Edité par les éditions de l'Etoile - S.A.R.L. au capital de 16 000 F - R.C. Seine 57 B 19 373 - Dépôt à la date de parution - Commission paritaire n° 22 354
Imprimé par P.P.I., 26, rue Clavel, Paris-19° - Le directeur de la publication : Frank Tenot.

